

ليلة المسرح التونسي ... وسنة التواصل

مجلة الحياة الثقافية

النصوص القانونية التنظيمية في السنوات الأخيرة وإغاز الاستشارة الوطنية الموسعة حول المسرح سنة 2008 والأذن بتنظيم الاحتفال بمئوية المسرح التونسي، عناوين تجسم قيمة الرهان على هذا القطاع.

وتكشف الرسالة الأخيرة التي توجه بها سيادة الرئيس في اليوم العالمي للمسرح إلى إدارة المسرح الوطني وهنا فيها المسرحيين التونسيين عمق الاهتمام بهذا القطاع الثقافي الحيوي ورجالاته، ونفسها :

«يطيب لي وبلادنا تحتفل مع المجموعة الدولية باليوم العالمي للمسرح أن أتوجه إليكم وإلى سائر أعضاء الهيئة المديرية للمركز التونسي للمعهد الدولي للمسرح وإلى أسرة المسرح كافة بأحر التهاني وأطيب التمنيات معربا عن تقديري لكل العاملين والعاملات والمبدعين والمبدعات في هذا القطاع وراجيا للجميع دوام التوفيق ومزيد النجاح.

ومن دواعي الارتياح أن تحيي تونس هذه المناسبة العالمية وقد أعلننا سنة 2009 سنة وطنية للاحتفال بمئوية المسرح التونسي بعد أن قمنا سنة 2008 بتنظيم الاستشارة الوطنية الموسعة حول المسرح التي لاقت إقبالا واسعا لدى كل المعنيين بهذا القطاع وتميزت بشراء مضمونها وبأهمية ما انبثق عنها من اقتراحات وأفكار وجدت لدينا كل ما تستحقه من اهتمام ومتابعة وتشجيع.

وإذا أدهو بمناخية الاحتفال بهذه المئوية إلى إبراز جهود الرواد المؤسسين للفن الرابع ببلادنا والمحافظة على مكاسب هذا الفن وإنجازاته وما شهده من تنوع وتطور خلال قرن كامل من البذل والاجتهاد فإنني أراهن على ما يعمد الأسرة المسرحية التونسية من عزم أكيد على مزيد الإبداع والتميز وعلى دفع سيرتنا الثقافية نحو آفاق إقليمية ودولية أرحب في نطاق الحرية والحوار والمشاركة والإضافة والتمسك بعقوق التنوع واحترام الخصوصية. وكل عام والمسرح التونسي بخير».

ومصممو الملابس والموضّيون... فالعمل المسرحي يقوم على الجماعة إذ تشتغل مختلف مكوناته ضمن رؤية متكاملة.

كانت بداية تظاهرات المئوية مساء يوم الثلاثاء 26 ماي 2009 بالعاصمة، ففي جو احتفالي بهيج وتحت عنوان «ليلة المسرح التونسي» انطلقت فعاليات الاحتفالية.

الفضاء الأول الذي احتضن هذه الفعاليات شارع الحبيب بورقيبة : لبس هذا الشارع حلّة جديدة بتركيز عديد المنصات الركحية أين عرضت عروض مسرحية وألعاب سيركاوية وبهلوانيات متميّزة قدمها المسرح الوطني من خلال شبّان تخرجوا من مدرسة السيرك، ولا يختلف اثنان في القول بأنهم يضاھون في تمجّلاتهم البهلوانيين من مبدعي حلبات السيرك العالمي الذين نندھش أمام خطورة العروض التي يقدّمونها... كذلك الشأن بالنسبة إلى طلبة المعهد العالي للفنون الدراميّة والركحية إذ افتروا انتباه المازة وهم يعرضون بكل ثقة في التمثيل مشاهد تهرجيّة في ظاهرها فنيّة في حقيقتها وجوهرها، وقد كان من أحلام معظم المسرحيين أن يقدّم مسرح الشوارع فنحن في بلاد سياحيّة والسّياح يحبّون الفضاءات المفتوحة في تجوالهم عبر الشوارع، يتوقّفون أمام كل عرض جميل، متّسم بالإبداع، والأوروبيون عموما يقدّسون العروض المسرحيّة ومنعرجاتها... ومن بين العروض التي جلبت الانتباه عرض الشاب حافظ خليفة الذي اختصّ في الكوميديا الفنيّة الايطالية (كوميديا دلّارت) وفنون التهرّيج (ألعاب الكلون)، وقد صاحبت هذه العروض موسيقى منسجمة مع المشاهد زادت مراسم الافتتاح رونقا، كما استقطب هذا الشارع عروضاً مسرحية أرادت في هذه المناسبة أن تخرج إلى الجمهور وهي :

إن التجربة المسرحية التونسية بدأت تفرض إيقاعها ولونها الإبداعي ناهيك أنّ الطلب للمشاركة التونسية في المهرجانات والمحافل الدوليّة قد أصبح ملحا، فحضور المبدعين التونسيين في المجال المسرحي تجسّد من خلال فرق متعدّدة ومتنوعة الغاية من ورائها كسب دراية أكبر وأوسع بدواليب الفن الدرامي في المستوى النظري أو التطبيقي. وإذ نفخر بما وصل إليه مسرحنا من قدرة على الإقناع والإعجاب فإنّ هذه المكاسب لم تأت بمحض الصدفة وما احتفالنا بمئوية المسرح التونسي إلا علامة مضيئة من خلالها نذكر بإنجازاتنا في هذا المجال وما حملته ذاكرتنا من محطات جعلت مسرحنا يتبوّأ الصدارة في محيطنا العربي والإفريقي.

عملت لجنة تنظيم المئوية خلال اجتماعاتها العديدة على تجاوز المسائل الجانبية وركزت اهتمامها على إيجاد الأدوات الكفيلة بإبراز هذه الاحتفالية الحدث وإشعاعها بما يدعم مكانة المسرح وأهل في الثقافة التونسية الحديثة، وأعدت برنامجا متنوعا يركّز على عنصر الفرجة والإبداع، فخصّصت عديد الفضاءات ووفّرت التجهيزات الضرورية بل وزعت عروض جمعيات الهواة لأنّ المنطلق في التأسيس كان من خلال الهواة في كافة أنحاء الجمهورية حتى تكون الفرحة وطنيّة. كما أنّ وسائل الإعلام سمعيّة وبصريّة ورقميّة وكتابيّة قد ملأت فضاءاتها بوجوه طبعّت الحركة المسرحيّة وأسهمت في تطويرها فأحيّا الجمهور وجاء بأعداد كبيرة ليراهن عن كتب في يوم الذاكرة.

أمام المسرح البلدي بالعاصمة وعلى المدرج نشاهد إلى جانب المشاركين في التنظيم رموزا أسهموا بقسط وافر في تطوير الحركة المسرحية ونهضوا بدور كبير في نشر رسالتها النبيلة وقيمتها الخالدة، وجوه لا تحصى ولا تعدّ من مختلف الأجيال وشتى الاختصاصات فمنهم الكتّاب ومنهم المخرجون ومنهم النقاد ومنهم الممثلون والسينغرافيون



جانب من العروض التي احتضنها شارع الحبيب بورقيبة



جنيات المنصات وقارعة الشارع هذه العروض التي تواصلت إلى ساعة متأخرة من الليل .

الفضاء الثاني الذي احتضن حفل الافتتاح هو المسرح البلدي الذي غصت مقاعده بالمسرحيين من مختلف الشرائح العمرية منشوقين لمابعة عرض مسرحية «نديم أو صدق الإخاء» لإسماعيل عاصم وهي أول مسرحية شاركت فيها ضمن فرقة الجوق التونسي المصري في 26 ماي 1909 نخبة من رواد المسرح التونسي أمثال أحمد ومحمود بوليمان ومحمد بن تركية ومحمد بورقيبة والهادي الأرنؤوط والبشير الخثفي، الذين أدوا أدوارا

مسرحية «وفات اللعبة» لجمعية «مسرحنا لذوي الاحتياجات الخصوصية»، ومسرحية «فضائل عشرة» لجمعية «الفن المسرحي لتحدي الإعاقة»، ومسرحيتي «حساء القصر» و«العرائس» للمركز الوطني لفن العرائس، ومسرحية «ليس بعد» لجمعية «الشمس بعمدون»، ومسرحية «شهر يار الحكيم» لجمعية «نجوم المسرح بقرية»، ومسرحية «حس القطا» لفرقة بلدية دوز للتمثيل... كل هذه العروض لاقت صدى كبيرا لدى الحضور من مختلف الأجيال الذين واكبوا بكل شغف على



ARCHIVE

السيد عبد الرزاق الباسطي رئيس الثقافة والحفاظ على التراث مع تركية من الاعاليين والمسرحيين

<http://Archivebeta.Sakniti.com>

عقفي المخرج المصري وفرقة بالاقامة في ظروف ملائمة تساعد على إنجاز عمل ناجح... لأن المخاض صعب ومؤلم والولادة عسيرة ولكنها تمت على أحسن ما يرام، فحفزت ودفعت وحتست وولدت وأنجبت واشتد عودها وفرضت لونها وطعمها... لقد أسعد تنوع قيمة الظواهر الاجتماعية التي عاجلتها مسرحية «صدق الإخاء» وأداء هؤلاء الممثلين الجدد في المسرح التونسي المعاصر الحضور كافة فأحسوا بنخوة التأسيس للمسرح التونسي منذ مائة سنة، كما أن في استحداث هذه المسرحية استشراف أفضل لصرح المسرح التونسي وعراقته، إذ شيدته أجيال متعاقبة.

وباتتهاء العرض المسرحي تابع الحضور

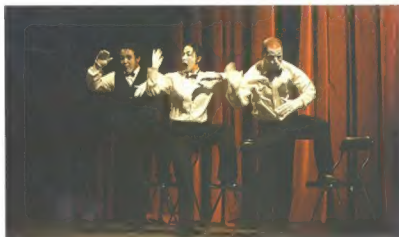
أساسية ونجحوا نجاحا باهرا في رأي معاصريهم، وهامهم عشاق المسرح، بعد مائة سنة، يعيشون بأبصار ذاكرتهم على خشبة الركح ما عاشه سابقوهم.

هذه المسرحية التي أعاد النظر إليها سنة 2009 المخرج التونسي غازي الرغواني وثلة من الممثلين، هم نعيمة الجاني، جميلة الشحي، فاطمة الفاخي، زينب الفرشيشي، صالح حمودة، توفيق العايب، ناجي الفتواي، نور الدين البوسلي وفؤاد ليتيم... هؤلاء المسرحيون من الجيل الجديد أرادوا أن يقولوا للمؤسسين : شكرا لكم على مساهمتكم في تأسيس مائة سنة من المسرح، شكرا على التضحيات الجسام، فنحن نعلم أن البعض منكم قد فرط في أمواله وأثائه ليمسح لأحمد



مسرحية «صدق الإخاء» في إفراجها الجديد

ضمن عرض شريط بعنوان «وجوه من المسرح» موسيقية وحركات مسرحية معبرة بعنوان «بعد التونسي» لخالد البرصاوي وأيوب الجوادي. حين المسرحيات بعد نهاية العروض وفي كل الشهادات قدمها مسرحيون تونسيون عن علاقة القضاء بالتي احتضنتها مسارح ولايات الجمهورية المسرح في بلادنا.



المسرحية الصامتة «والآن» أو «بعد حين» لمسرح التياترو

البيان الذي تؤه بمساهمة المسرح التونسي في بناء مجتمع يتميز بنظرة حداثية قوامها الفكر التنويري والذوق الرفيع .

بشكل موازن مع العاصمة تحت قراءة بيان المسرحيين التونسيين، صعد كل من البشير الدريسي ونبيلة قويدر على ركب المسرح البلدي وتداولوا على قراءة



البشير الدريسي ونبيلة قويدر في تلاوة بيان المسرحيين التونسيين

ARCHIVE

بيان المسرحيين التونسيين

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

ليس الأهم أن يكون الممثلون التونسيون قد اعتلوا ركب مسرح روسيني يوم 26 ماي أو في أي يوم آخر من أيام سنة 1909، وليس الأهم أن يكونوا قد فكروا أو أقتنوا أو أمتنوا في مسرحية «صدق الإخاء» التي قدموها آنذاك، وإنما الأهم هو صدق فعلتهم تلك، تلك التي فتحت على عوالم من الأفعال وردود الأفعال، ومهدت للإقامة في المدهش والمتخيل والساحر .

إنها لحظة ريادية لم توجب شهوة الفعل المسرحي فحسب بل أجمعت شهوة الحياة بكل ما في الحياة من أبعاد فتعاقبت أجيال من المسرحيين التونسيين أسسوا وأنجزوا وراكموا طيلة قرن من الزمن فأبدعوا ففردوا وتفرقوا .

إن كان محمد بن تركية والهادي الأرنؤوط ومحمد بورقية والبشير الحنتقي وأحمد بوليمان ورفاقهم وشما في الذاكرة وعمقا في تاريخ المسرح التونسي، فإن من تلاهم من السلالة لا يقل عنهم توهجا ولا صبرا ولا فضيلة لأن صرح المسرح التونسي شيدته أجيال وأجيال من ممثلين وكتاب ومخرجين ومصممي مناظر وقيافيين وموسيقيين وتقنيين لو عملنا على ذكرهم جميعا في عيدهم هذا لما استوعبهم دليل هانف لمدينة من مدننا الكبرى .

من جمعية «الآداب» و«الشهامة» ثم «التمثيل العربي» فـ «مسرح بن كاملة» و«الاتحاد المسرحي» مروراً بـ«الكوكب التمثيلي» ووصولاً إلى فرقة بلدية تونس ففرق الكاف وصفافس وقصص والقبروان والمهدية وجندوبة والممارسة المسرحية

التونسية ترشح عن واقع الزمان والمكان، وتتفاعل مع التحولات الاجتماعية والسياسية، متجذرة في راهنها الفكري والثقافي مستلهمة رؤاها وتنوعها وعمقها من حراك موغل في التاريخ موصول بحضارات متنوعة، ناحتة ذاتها من ثقافات متعددة مزجت بين الشرق والغرب، وجمعت بين بوابة تفتح على صحراء إفريقيا، وتواء شامخ في زوقة التوسط. من هذا الزخم التأليفي الطافح بالمسارات المتشابكة والتعاقبة تستمد العقلية الدرامية التونسية أنساقها الجمالية والفكرية وتستمد كذلك تفرداها في محيطها العربي والإفريقي فتتخطى في هذا الجدل المسرحي الكوني الذي كان، ولقرون طويلة، عنوانا من عناوين تفوق الآخر.

وإن كان من البديهي أن يقوم الفعل المسرحي لدى الرواد من أمثال محمد بورقية وأحمد بوليمان والبشير المنهي ومحمد لحبيب وغيرهم، على تطلعين اثنين يرنو الأول إلى تجذير الفن المسرحي باعتباره خطابا ثقافيا يسمو بالسلوك ويطور القيم والذائقة الجمالية والفكرية، ويسهم الثاني في التغيير الاجتماعي والسياسي المبشر بالتححر الوطني، فإن النخبة الوطنية بكل مكوناتها السياسية والثقافية والاجتماعية اعترفت له بموقفه المؤسس للثقافة الوطنية وأقرت بدوره المؤثر وإسهامه في الاندراج في عوامل الحداثة قبل الاستقلال وبعده.

وما كان ذلك ليكون دون الخيار الأساسي الذي ربط المسرح بالشباب، فنشأ المسرح المدرسي والمسرح الجامعي، وفي إطارهما تمرس كثير من المسرحيين التونسيين وأسسوا لخطاب مسرحي معرفي، مفتتح على تجارب الدنيا، شغوف بالبحث، مؤمن إيمانا راسخا بالفعل المسرحي جوهرها وأساسا.

وما أنفك هذا المسرح يصوغ خطاب حداثته متغلغلا أكثر فأكثر في النسيج المجتمعي، مؤسسا للاختلاف وتمتعنا في ثنائية الفكر والفرجة مستنهضا هم المثقفين الحداثيين صناع الأحلام والرؤى حتى غدا قاطرة تحرك الفعل الثقافي التونسي، وتدفعه إلى أقصى حدوده.

وما الانعطاف التي بدأت تشكل في صلبه بداية من منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، إلا فتحة لأفق حوار جديد متجدد في مقارباته الفكرية والجمالية تخضعت عنها رؤى ومجموعات إبداعية في إطار المسرح الخاص كالمرح الجديد ومسرح فو ومسرح الأرض والتياترو وفاميليا، وفضاء الحمراء ونجمة الشمال ومجموعات أخرى خاضت التجربة وصعدت في نسق البحث والتجريب، وهو ما رسخ بناء وحرفيته وغصب طرحه وأسلته، ودفع إلى إعادة هيكلته فبرزت مؤسسات أخرى ترفد خطاه شأن المسرح الوطني والمركز الوطني لفن العرائس ومراكز الفنون الدرامية التي تسعى إلى استيعاب مختلف الأجيال بتوجهها ومكتسباتها المعرفية والجمالية.

إن المستقرى للمنتجز المسرحي التونسي -كما ونوعا- يدرك مدى حرارة وصديق أجياله وانخراطهم في التعبير عن حاضرهم على مر العقود، واستنطاقهم لكل قيم الحداثة كالحرية والديمقراطية والعدالة والحوار والتسامح، وهو ما أسهم ويسهم في بناء الإنسان التونسي ويوطد مواطنته وانحيازه للتقدم والرفق، فالمرح التونسي، ومنذ نشأة الدولة الحديثة خيار استراتيجي من خياراتها، وذلك بفضل الطاقة الهائلة الكامنة في قامات مبدعيه، بل إن دوره قد تعاضف في مسيرة التغيير حيث أولاه الرئيس زين العابدين بن علي عناية فائقة وهذا ما يدعونا بإلحاح إلى المحافظة على منجزه وبلورة مسيرته ودعمها والحفر عميقا في منعطفاتها واشكالياتها حتى يبقى رافدا أساسيا من روافد نهضتنا الشاملة.

عاش المسرح التونسي وعاشت إنجازاته.

مديرة إدارة الفنون الركحية في هذه المناسبة الوطنية أن نكرم عددا من الهياكل المسرحية سواء كانت في القطاع العام أو الخاص وأيضاً في قطاع الهواية، ونظراً لكثرتها فقد تم اختيار أقدمها كجمعية «النجاح المسرحي الباجي» هي من أقدم الفرق إذ تأسست سنة 1919. وجمعية «النهضة التمثيلية ببنزرت» التي تأسست سنة 1923، وجمعية «الإسراق المسرحي بالقلمة الكبرى» سنة 1948، وجمعية «أنصار المسرح» سنة 1949، وجمعية «الشباب المسرحي بحمام سوسة» سنة 1957، وجمعية «البعث

ليس هذا البيان مجرد اعتراف بالجهد لكل من ساهم في بناء صرح مسرحنا بل هو في الوقت ذاته وثيقة تقدر كل التوايا الصادقة في جعل مسرحنا بيتاً دوماً مكان الصدارة في الفعل الثقافي ونحت الشخصية التونسية المتكاملة في زمن التقارب بين كل الشعوب.

توجت سهرة الافتتاح بفقرة أخرى لا تقل أهمية في رمزيتها عن سابقتها، وهي فقرة التكريم حيث أرنأت هيئة تنظيم المئوية برعاية السيد وزير الثقافة والمحافظة على التراث ويرئاسة الأستاذ محمد المديوني ونخبة جنات





صورة جماعية في أيلة المسرح التونسي

ARCHIVE

المسرحي بالمشير سنة 1963، جمعية المسرح الشعبي من الشراوي التوبة به. كان بديهيًا أن يقع تكريم كانت موجودة منذ الخمسينات وصلة <http://www.archivebeta.com> التي تعتبر إحدى منارات المسرح فاطمة البحري على خشبة المسرح لتسلم شعار التكريم وكانت اللحظة مؤثرة فقد صفق لها الجمهور طويلا وهو أصدق دليل على احترام الأجيال لبعضهم البعض... ومن يعرف المسرح الشعبي يتذكر حتما العملاقة من نوع عبد العزيز العروي وعبد السلام البش وحمادي الجزيري وعبد المجيد بوديدج والحبيب بلحارث ومحمد بن علي ودلندة عبدو... والقائمة طويلة. كما يتذكر مسرحيات بقيت خالدة مثل «الحاج كلوف في الحمام» سنة 1968 أو «الجمال ضحك ضحكة» إلخ...

ولا يخفى أن «جمعية المغرب العربي» قد اعتبرت حديثة العهد بالنسبة إلى عديد الجمعيات الأخرى (سنة 1974) إلا أنها سجلت تحولا في أعمال الهواية

من الشراوي التوبة به. كان بديهيًا أن يقع تكريم كانت موجودة منذ الخمسينات وصلة <http://www.archivebeta.com> التي تعتبر إحدى منارات المسرح فاطمة البحري على خشبة المسرح لتسلم شعار التكريم وكانت اللحظة مؤثرة فقد صفق لها الجمهور طويلا وهو أصدق دليل على احترام الأجيال لبعضهم البعض... ومن يعرف المسرح الشعبي يتذكر حتما العملاقة من نوع عبد العزيز العروي وعبد السلام البش وحمادي الجزيري وعبد المجيد بوديدج والحبيب بلحارث ومحمد بن علي ودلندة عبدو... والقائمة طويلة. كما يتذكر مسرحيات بقيت خالدة مثل «الحاج كلوف في الحمام» سنة 1968 أو «الجمال ضحك ضحكة» إلخ...

ولا يخفى أن «جمعية المغرب العربي» قد اعتبرت حديثة العهد بالنسبة إلى عديد الجمعيات الأخرى (سنة 1974) إلا أنها سجلت تحولا في أعمال الهواية

من ساهموا في تحت مجد هذه الفرقة العريقة.



جانب من سعادة المسرحيين بعيدهم في ليلة المسرح التونسي



تم تكريم الفرق المسرحية الفارة بصفاقس والكاف وقفصة، التي أصبحت مراكز للفنون الدرامية والركحية، اعترافا بسخاء عطائها في تأسيس اللامركزية التي أشقت على كامل الجمهورية، فأصبح المواطن في الريف يحظى بمشاهدة العروض المسرحية. هذه الفرق كان وراءها مبدعون كبار على غرار المصنف السويسي ومحمد رجاء فرحات ومحمد جميل الجودي وعبد الله رواشد والمنجي بن إبراهيم وعبد الغني بن طارة وكمال العلاوي وعبد الحميد جليل وحسين محنوش وعبد القادر مقداد وعبد الرزاق الزعزاع والصادق الماجري ومنير العرفي وقائمة من الممثلات والممثلين الكبار الذين طبعوا الحركة المسرحية ببراعتهم في الأداء على غرار أحمد السنوسي ومحمد بن عثمان ورؤوف بن عمر وجلييلة بكار ومحمد إدريس وناجية الورغي وتخديجة السويسي وسعاد محاسن وعزيزة بوليبار وعيسى حراث والمرحوم نور الدين عزيزة وفرحات يامون، ولا يسع المقام لذكر جميعهم.

وندوات فكرية ومعارض، ستواصل إلى نهاية سنة 2009

وتجدر الإشارة إلى اعترام وزارة الثقافة والمحافظة على التراث تنظيم معرض وثائقي كبير خلال شهر أكتوبر المقبل، يبرز عراقة الفن الرابع في تونس، وتعهّد نقابة المسرحيين التونسيين بإصدار 100 نص مسرحي مستكمل وزارة الإشراف باقتناء بعضها ودعمها. والعزم معقود من وزارة الثقافة والمحافظة على التراث بالتعاون مع مختلف الأطراف ذات الصلة وفي كامل تراب الجمهورية على إحصاء المسارح الحديثة والعتيقة لوضع شارة الماثوية على أماكنها وضبط هذه المعالم في كتيب خاص.

وأقرّ يوم 26 ماي من كل سنة تقليدا هاما في السنوات القادمة -على غرار les Molières بفرنسا- تنطلق فيه فعاليات أسبوع مسرحي يتسابق فيه المسرحيون في المستوى الوطني للحصول على جوائز لأفضل الأعمال وتنظيم نهائيات وموائد مستديرة ومعارض وتكريمات.

كانت الاحتفالات بمانوّة المسرح التونسي في مستوى الحدث واستقطبت بالخصوص أنظار الشارع التونسي، إذ شدّت انتباه المواطنين الذين أحبوا لمجوم المسرح فاقربوا -بفضل هذه المناسبة- منهم وراكبوا فرحتهم بهذا العيد الذي سيولد أعيادا أخرى ومناسبات متجددة تعلي شأن المسرح التونسي وترسخ تقاليده وتشر قيمه.

حظي القطاع الخاص بالتكريم من خلال عدد من الشركات وهي «المسرح الجديد» وأصبحت «فاميليا» ويشرف عليها الفاضل الجعابي، وشركة «فو» أو «فنون شاملة» التي أسسها المصنف الصايم ورجاء بن عتار وتوفيق الجبالي، كذلك الشأن بالنسبة لشركة «المسرح العضوي» التي أصبحت «مسرح الحمراء»، ويديرها حاليا عز الدين فنون وليلى طوبال، وشركة «التياترو» التي أسسها توفيق الجبالي ورؤوف بن عمر وكمال التواتي وشركة «مسرح الأرض» التي أسسها نور الدين الورغي وناجية الورغي.

كما تم تكريم المسرح الوطني بإشراف محمد إدريس والمركز الوطني لفنّ العرائس بإشراف محمد العوني، ذلك أن إنتاجهما يدلّ على تطور الفعل المسرحي وعلى قيمة هاتين المؤسستين في المشهد المسرحي التونسي.

لم تغفل الماثوية عطاء المؤسسات المسرحية المختلفة فقدّمت هيئة الاحتفال نشرية تعرّف بهذه المؤسسات ومؤسسيها والمشاركين في إنجازاتها وبعض عناوين المسرحيات التي اشتهرت عبر مسيرتها.

بالتوازي مع حفل الافتتاح بالعاصمة، فإن الاحتفالات شملت مختلف ولايات الجمهورية التي احتضنت فضاءاتها الثقافية جملة من العروض المسرحية تناهز 44 عرضا، وورشات وملتقيات

رحلة أحمد باي إلى فرنسا واكتشاف المسرح

(كتاب الاتحاف) (**)

أحمد بن أبي الصياف

وتهذيب أخلاقهم، لما يرون تحسين الحسن وتقيح القبيح معانية، [وذلك أوقع في النفس] (2). وفيها الموسيقى (3)، وقارة يكون العمل الغناء والرقص.

وانفق لأن كان في هذه الليلة حكاية قصة، ولا أظنها إلا قصيدة. ومحصلها إجمالاً أن بكراً من بنات الأكابر بالنسب، مات أبوها وبقيت مع أمها، وهي بالغ، فمالت نفسها إلى التزوج برجل من أفراد الجنس، وصار يأتيها ويحادثها، وتكر أمها قدمه، ولما يخرج تعاتب البنت على السرور بقدم الرجل، فتقول لها البنت: «لهذا الرجل قاذح في عرضه ومروءته؟» فتقول لها الأم: «إنه ليس من أكفائك في النسب، وفي الرجال من له قدرة على استمالة القلوب بالمحادثة وليس له وفاء، فهو في الحقيقة متحيّل»، فتستحي البنت وتسكت. إلى أن قالت لبنتها، بعد خروج الرجل: «كانك تريدن التزوج

وتفتن هذا السلطان في إكرام الباي فتفتن بديها، واحتفل في ضيافته احتفالاً يناسب باريس، واستدعاء لذلك في قصوره وبستانه مراراً، على كييفات مختلفة، واستدعاء إلى المسامرة معه في تياترو بستانه، وأجلسه حذوه، ومعه الرّجينة وبقية آله. ~~هو استدعى لذلك~~ المرشالات والوزراء والأعيان والأولاد، وكانت ليلة مشرقة.

ومحصل هذا التياترو: «بناء ضخّم عليه قبة (1) مرتفعة، وبه رواشن مطلة على ساحة المجتمع، مدخلها من غير الساحة. ومحلّ العمل يقابل سائر الناظرين من نصف دائرة. وأعماله حكايات بعض وقائع تقدمت، يبرزونها من الفكر لحسن المشاهدة ويختارون لذلك البلفاء والمخطّباء عن لهم معرفة بالأخبار والتاريخ والأشعار. وعدد العملة في ذلك أكثر من مائة. وهي من الصناعات الشريفة عندهم، لأن مرجعها تربية الناس

(*) نويه: أخذنا عددا من الوثائق والنصوص التأسيسية نفلا عن كتاب «مغامرة الفعل المسرحي في تونس» للأستاذ محمد المديري، وكتاب «في تاريخ المسرح التونسي» للأستاذ محمد مسعود ادريس.

(**) نص لأحمد بن أبي الصياف، اتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، ج4، ص من 102 و103، وزارة الثقافة-تونس 1999

ولما علمت هذه الحكاية، مع تطبيق مشاهدة الحال، من الكولير دقراغ ترجمان الدولة، وكان جالسا حذوي، وعنده من الطرف ما يقتضي تأنيس المجلس، بل قال لي إن الوزير قزو أمرني أن أفسر لك ما تشوف إليه نفسك، لأنك صاحب قلم الباي، لتكتبه في رحلتك.

ولما اتسدل الست قام الباي لموضع آخر، وأشار إليّ فماشيت، فقال لي: «أعلم ما استحسنت هذا السلطان وصقّ عليه؟» فقلت له: «نعم، إن دقراغ عزبه لي»، فقال: «سلطان الفرنسيّ على قوة عدّته، وكثرة جنوده، بهذه الحالة (في مراعاة الرعايا)، فكيف بنا أيها الشيخ؟» فقلت له: «إن القوم سبقونا إلى الحضارة (بأحقاب من السنين) حتى تخلّفوا بها، وصارت من طباعهم، وبيتنا وبينهم بون بائن، ولله فينا علم غيب نحن صافرون إليه»، فقال: «نسأل الله حسن العاقبة» (5).

بهذا الرجل؟»، فقالت لها الأم: «إن أنظارك من الأكبار لا يريدون ذلك». وإن السلطان لا يريد ذلك ويمنع من الرضى به»، فصاحت البنت في ذلك المجمع [الحافل]: «بأي شرع يتصرف السلطان في أرواحنا بالنهر ونحن أحرار؟»، وأقسمت أن تتزوج بالرجل، إظهارا لحرّيتها، وخرجت فوراً إلى الكنيسة. ولما صاحت البنت بهذه المقالة، قال لها السلطان في ذلك المشهد ما معناه: «أحسنت، أحسنت»، وصفق بيده، وتلك علامة الاستحسان عندهم، فصاح جميع من في المشهد بالدعاء للسلطان بطول الحياة، واتسدل ستر محل العمل لإحضار عمل آخر (4).

والفت السلطان إلى الباي وقال له: «يلزمني أن أستحسن هذه المقالة، سياسة لهذا الجمهور، ولو لم أفعل ذلك ربما يقال إنّي لا أحب الحرية، ويجب على أمثالنا مراعاة الجلب لقلوب الرعية بما تستحسنته، وأعظمه العدل الذي منه الحرية».

الهوامش والإحالات

(1) في ع و ق: «سقف مرتفع».

(2) الزيادة عن ع و ق.

(3) في ع و ق: «الموسيقا»، وفي ق: «الموسيقى».

(4) الزيادة في الفقرة عن ع و ق.

(5) الزيادة في الفقرة عن ع و ق.

التياتروات ومنافعها (*)

محمد السنوسي

وعامتهم يجتمعون فيها على الرواية مع الصيانة عن كل ما يخل عندهم بالمرءة حيث يحضرها الرجال والنساء والشبان والعذارى والأغنياء، فيستأجرون البيوت مشاهرة لاستقصاء الروايات وللإدارة العامة إغاثة للمراسع بحسب شهرتها واعتبارها وجميع تلك المراسع ذات أبنية ضخمة مؤسسة على أصول الأفضليتز الروماني . وقد سبق منى في رحلتى السابقة شرح لأصول الأفضليتز بحسب التاريخ الروماني أما التياتروات المهجة اليوم في باريس ومقادير ما تسمه مقاعدها من النفوس فهي الآتي بيانها :

عدد النفوس :

- 3600 تياترو شاتله الكبير
- 2200 تياترو اللوبره الكبير
- 1400 تياترو فراسنيز
- 1467 تياترو أوديو
- 1600 تياترو شاتله الثاني
- 1600 تياترو لویره أكويمك
- 2000 تياترو ليبيتي

التياتروات هي مجامع تهذيب الشعب وتدريبه ومدارها على تشخيص روايات وضعية في تهذيب الاخلاق أو تدبير المنزل أو السياسة المدنية أو نوادر التواريخ القديمة والحديثة وقد اشتهر بتأليف رواياتها المشهورون من المنشئين حتى أن الشبان يحضرون بعضها لتعلم الخطابة وفصاحة الإنشاء زيادة على ما في ذلك من العلم . ومنزلتها عندهم منزلة تعلم مقامات الجيوري رتريبات كتاب كليله ودمنة المنقول عن الهندقي وكتاب ألف ليلة المنقول من الفارسي وسائر الحكيم العربية الموضوعة على السنة العجماوات والجمادات عتلتا، وهاته الفصول وإن لم يستعمل العرب لها تشخيصا إلا أن الآداب العربية قاضية بتعليمها رواية ودراية، ولا شك أن تشخيصها أثر في النفوس سيما وقد تفنن فيها العلماء إلى غاية أنهم ينشؤون الرواية لتأثير خلق حميد متأثر الشفقة في وقت حاجة الفقراء وتأثير الشجاعة في وقت الحرب، وربما استعملوها لتأثير السرور أو الحزن وبمقدار ما تؤثره الرواية من ذلك الخلق يزداد اعتبارها من مؤلفها فتشتري منه بمشرات الآلاف أو المائة ألف لمن يتولى طبعا والاختصاص بنتائج فائدتها الحسية من المال زيادة على فائدتها المعنوية في الآداب . ولهذا كانت المراسع في باريس مجتمعا لحفاصة أعيانهم

(*) محمد السنوسي، كتاب الاستطلاعات الباريسية (معرض باريس سنة 1889) الطبعة الرسمية 1310 هـ / 1897 م

1071 تياترو جمناز

1300 تياترو فورفيل

0850 تياترو بالي رويال

1600 تياترو روني سانس

1100 تياترو بوف باريزيان

1250 تياترو فاريتي

وجميع هاته التياتروات يتنافس فيها الاعيان وإن وجدت في بعضها روايات يراد منها مجرد التسلية ببعض الغراميات لما فيه تنشيط النفوس وتعليم بعض آداب المحبة التي تنشأ عنها كثير من الحلال المحمود من الشجاعة والنظافة وكنم السر وحسن الآداب في لطف المعاملة إلى غير ذلك مما هو مدون في كتب الأخلاق. ومع هذا كله فإن هاته الروايات محروسة بالمراقبات العلمية والإدارة العمومية حتى لا يكون فيها ما يؤثر فكرا سياسيا ضد الدولة وحراسة البوليس حامية لسانر تلك الاجتماعات ولقد رأيت من شأن الحراسة أمرا بهم ذكره فقد أردت الدخول لتياتروا اللوبيرة اللوبيرة فوجدت ازدحاما وقت إعطاء التذاكر من الصباح وهناك عرض علي أحد الباعة مساعدة بالمراد وبما أن معي ولدي محمد محي الدين وتابعي الطاهر ابن القائد أحمد الجزائري طلبت ثلاث تذاكر في مكان متوسط سعر عشرة فرنكات حيث أن الأماكن هناك ما بين العشرين فرنكا والفرنك فأتاني بثلاث تذاكر زعم أنها من الرتبة المطلوبة وأن الدخول بها يكون بعد ليلتين بحسب أعداد التذاكر الصادرة. وحيث أن أمر هذا التياترو معروف بأنه قلما يمكن الحصول فيه على تذكرة لليوم المطلوبة فيه وموسم المعرض كثير الوفود لم يبق عندي ريب في التذكرة من هاته الجهة وإنما اختشيت تكرير التذكرة للزومرات التي أخذناها بسبب أخذها من يد هذا السمسار واختشيت من أحبالات أفاعيل السماسرة فطلبت منه تعيين مركز نأخذ فيه التذاكر حتى يمكن لي الرجوع بها في وقت الحاجة فعين قهوة سلم تذاكره لصاحبها فسلمت له الثمن وتسلمتها منه

وأخذت عندها ورجعت. وفي يوم الميعاد خرجت في زيارة أمير الأمراء السيد الصادق البحري باش حاتبه بالفراندوتيل وعند مروري على تياترو اللوبيره رأيت أن أعرض التذاكر لأتحقق إمكان الدخول بها تلك الليلة فحققت لي البوليس أن ميعادها تلك الليلة إلا أنه لما رأيته غريبا سألني عن ثمنها فاعلمته به فظهر عليه تغيير ثم سألني عن اشتريتها منه وقال لي كان من اللازم أنكم لا تأخذون التذاكر إلا من مركزها، وأعلمني أن ثمن التذكرة فرنك ونصف فقط ولكني على البديهة خرجت ومعني تابعي ودخلت لصاحب القهوة الذي تسلمتها منه وأعلمته بحالتها فحاول التنصي بأن ياتمها غيره وأنه لا يدري حقيقة ما ياتمها به وبينما هو يحاول إقناعي بدعواه وإذا برجل دخل كان يتبعنا من مركز اللوبيره وعندما رآه صاحب القهوة نلنعم فالتفت فإذا الرجل سألني عن مقدار ما دفعت فأخبرته أنه ثلاثون فرنكا فقال له أرجع مادفعه الرجل فأخرج ثلاثين فرنكا ودفعها لي وأخذ مني الرجل حتى التناكح وقال لي هذه دراهمك وأنا أقبل نازلكم وظهر على صاحب القهوة كدر عظيم فأخذت اعتذر منه بأنه ليس هو البائع للتذاكر فقال لي على البديهة هو شريك السارق والحكم يتناولها معا ودفعها فلم يسعني إلا أن تركتهما وخرجت وليس علي الرجل لباس خدمة وإنما فيما يظهر أنه من الأعيان الذين يخشون وصمة البلاد بما يصيب أضياف المعرض من السفهاء وأنه من البوليس السري. وعلى كل حال فتتق حراسة باريس لأفراد نزلانها أمر عجيب أما تفاصيل هذا اللوبيره الكبير فمساحة بنائه تحترق على ثلاثة فدادين من الأرض هدموا لها ما يتوف على الخمسمائة بيت مبلغ ثمنها عشرة ملايين وخمسمائة ألف فرنك وأبتدأ بناؤها سنة 1861 واستمر العمل فيها إلى سنة 1874 فبلغت تكاليفها نحو الأربعين مليوناً وصارت من أعظم متددات المتفرجين لتشخيص أحوال من سلفوا من القرون السالفة وماكانوا عليه من المحاسن والمساوي وكيف كانت معاملتهم ومخاطبتهم مع كبارهم وصغارهم لإفادة الحاضرين ما يتقونه من

محاسن السابقين وما يتقنونه من مساوهم. أما أكبر تياترو دخلته في باريس فهو البدروم يسع نحو الثلاثين ألف نفس مقام على شكل الأنثيثياترو الروماني وصادفت فيه من الألعاب سباق الخيل وصيد الوحوش وكركات الجمنازتيك والرقص وبالأخرة فروسية الأسد في ركوبه على الخيل ورقصه حال سباقها، وفي ذلك من عجائب التربة ما يهجم اعتباره ولكن سلطة المخوفات تسكن النفوس المستبعدة فلا غربة إذا رأينا مراكز الملوك الضارية في العصور الحالية صارت رياضاً للعدل يأوي إليها المظلوم فيتصف من الملك نفسه. وإما ما يوجد في هذا التياترو من أمر سباق الخيل ولعب الفرسان فهو من السليات المرغوب فيها في شريعتنا الإسلامية حتى جاءت شريعتنا المطهرة بجواز التراهن على المسابقة بالمال وإنما جاز هذا الرهان مع ما فيه من المقامرة التي تقتضي أصول الشريعة وفروعها تحريمها لما فيه من التدرب على الفروسية المرغوب فيها شرعاً لأنها من أجل أبواب الاستعدادات الحربية التي يجب على كل أمة أن توفي بحقوقها حتى اتبنت على ذلك مسألة تعلم لعب الشطرنج في الجوارح من تعلم الحركات الحربية وقال العلماء بجوازها لظهور لذلك وجاز اللعب بالآلات الحربية كما لجاز النترج فيه في شريعتنا لما فيه من تعلم الرماية. وقد وقعت في ذلك على حديث البخاري في أبواب العيمين عن عائشة رضي الله عنها قالت دخل علي رسول الله صلى الله عليه وسلم وعندي جاريتان تغنيان بغناء بعث فاضطجع على الفراش وحول وجهه ودخل أبو بكر رضي الله عنه فأنهزني وقال زمزما الشيطان عند النبي صلى الله عليه وسلم فأقبل عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال دههما فلما غفل غمرتهما فخرجنا وكان يوم عيد يلعب فيه السودان بالدرق والحرايب فلما سألت النبي صلى الله عليه وسلم، قال تشتهين تنظرين فقلت نعم فأقامني وراءه خدي على خده وهو يقول دونكم يا بني أرفدة حتى إذا مللت قال حسبك قلت نعم قال فاذهبي. وبهذا الحديث وقع الاستدلال على إباحة الغناء وسماعه من الجوارح

على شروطه. وفيه التنبيه على مشروعية بسط نفوس العيال في الأعياد. وإن إظهار السرور في الأعياد من شعائر الدين. وفيه دليل على جواز التفرج في اللعب بالدرق والحرايب. وقد أخرج النسائي في هذا الحديث عن عائشة أنها قالت سمعنا لفظاً وصوت صبيان فقام النبي صلى الله عليه وسلم فإذا حبشة تزغن أي ترقص والصبيان حولها فقال يا عائشة تعالي فانظري. وفي ذلك دليل على جواز التفرج في الرقص أيضاً ولكن جميع ذلك مشروط بالسلامة من آفة هيجان النفوس بأنواع المحرمات حتى يتخلص لاسترواح النفس. وعلى كل حال فإن ذلك محدود من مكارم أخلاق صاحب الشريعة ومحاسن تشريعاته والكلام في هذا الباب طويل الشأن تنساق الخيل من المعارف العربية القديمة. وللعرب في ترتيب الخيل وشأن ميدان التسابق وإحراز الرهان تفاصيل مستطيلة وأشهر العرب في الفروسية هاجر وبه يضرب المثل. وكان الخليفة المهدي خص أياماً من السنة لجري الخيل على عادة من قبله من الخلفاء ولكن عين يوماً للسباق وأجروا الخيل بيده وكان له فرس كريم يقال له الغضبان وهو الباق الأضاميم فكان أول خيل الخليفة وأما الضياد بالجوارح من الكلاب والبيزة ونحوها مما جاءت به شريعتنا الإسلامية والمصيدها أبيع أكله بنص آية «وما علمتم من الجوارح مكلبين» وجاز فيها اتخاذ كلب الصيد وكلب الماشية وكلب الحرث والحراسة وفي قتل هاته الكلاب ديات شرعية مقدرة فقد أخرج في تنبيه المحاكم أن دية كلب الصيد أربعون درهما ودية كلب الحرث فرق من الطعام ودية كلب الماشية ماشية من الغنم ودية كلب الدار فرق من تراب على القاتل حمله وعلى رب الكلب قبوله. وكان الخليفة المهدي ولوعاً بتربية الكلاب التي تسبق الظليم في عدوها يطوقها أطواقاً من الذهب ويهب لكل كلب عبداً يخدمه تحريماً لها على الصيد وأخبار المهدي في ركوبه للصيد مشهورة وكان يضرب حلقة الصيد من الجند في أرض مطمئة ممرعة يضيقونها رويداً رويداً إلى أن يأخذ الصيد بين جموعهم من كل جهة.

أمه فاضطره للسفر فاحتفى ببعض البلاد الانكليزية من أمريكا ولم يكن إرجاعه لوالده حتى ذهب إليه السفير يراوده على الرجوع بين عنف ولين ولما رأى تصميمه أغلظ عليه فغضب الولد وقال للسفير انتبه أيها السفير «إن دمي مخلوق ليأمر لا ليكون مأمورا» فقال له السفير وإذا كنت كذلك فلماذا تعطي قلبك إلى بنت أورباوية تكون مملوكا لحبها فأجابته بقوله «إن حريتي أجعل بها قلبي حيث أريد» والآن لا بد لي أن نطلع به إلى الشمس فاغتاظ السفير واغلظ عليه فما تربت الولد أن صاح به وقال له تغلط علي فقال له لا يا سيدي لكني أببلغ أوامر والدك، ولكن سافر الولد وسافرت البنت بعد ذلك بفابور أصيب بالفرق ووصلت البنت للملك دون علم بأنها عشيقته ولده وأراد تزويجها بعد حين وحضر يوم زواجها فما كان فيه إلا حضور ولده في أرض ملك الثلوج وتعرض للعروس عند إيجابتها للزوج المستعدة لعمره وبذلك الموكب تم تزوج ولد ملك الشمس بعشيقتة. أما مناظر الرواية فأولها منظر تلخيص المتوحشين في بلادهم ومساكنهم الضيقة وحضورهم الذي الكوميدي وما جرى منهم الهرج عند تقليد الحفوة وثانيها منظر وجود ولد ملك الشمس خضره نحو الخمسين بنتا بملابس عسكرية حمراء منهن طاقم موسيقى عسكرية ورماحهن وسيوفهن مصلته وراياتهن ملونة وبعد انتهاء خروجهن واصطفافهن خرجت نحو العشرين بنتا بملابس مطرزة ومناطقها من موير أزرق ويدها رايات ثم خرجت نحو العشرين أخرى ذات مناطق صفراء ويدها كل واحدة شبه الطار به جلاجل وهو المسمى في العربية بالزهر بكسر الميم ثم خرجت نحو العشرين ذات مناطق خضراء وبأصابعها مقارع لطيفة من عود، وانتظم رقص تلك البنات انتظاما عجيبا ويدها من في انتظامهن إذ خرج نحو العشرين بنتا عليهن لباس مشخص شبه القرد له ذنب جميل الملبس ثم خرج نحو العشر من الصغيرات مثلهن فاحتفل الموكب برقص القردة مع البنات الجميلات في موقف تلك العساكر وخرجت بنت عليها لباس مشخص شبه دب بذنبه وشاركتهم بحسن الرقص وأظهرت البنات

وفي كتب الآداب العربية أبواب تختص بأحوال الصيد لا حاجة بنا لبسطها هنا ولذلك نرجع إلى الكلام على التياتروات ولكن تقتصر هنا على ذكر رواية استحسنتها في المناظر التي رأيتها في باريس بإحدى التياتروات الشهيرة.

تياترو شاتله :

الشاطل اسم لسجن قديم كان في موضع البطحاء الموجودة الآن المعدة من أعظم مازة باريس وفي وسطها فسقية عليها تماثيل يشير أحدها إلى الصداقة والثاني إلى العدالة والثالث إلى المقدرة والرابع إلى التيقظ وفي وسطها عمود مرسوم عليه أسماء الوقائع التي انتصر فيها الجيش الفرنسي وبأعلاه تمثال يشير إلى النصر تذكارا لانتصار نابليون الأول. أما هذا التياترو الموجود هنالك فهو من أجمل الملاهي الواقعة في إحدى فروع الشانزيلزي بنهج ريفولي الذي هو أطول نهج مستقيم تحيط به الأشجار والقوائيس وبه حديقة عمومية من أجمل الحدائق وأوسعها (جردان تيليري) مهيجة بدارباز من حديد تمر على طول عظيم مته يتنزه بها القارة هنالك عند اللويرة ومقره في بطحاء جميلة بها هيكل عليه صورة المرأة الشائعة الذكر في محاربة الأنكليز إلى أن قتلت بالحريق وهي جاندارك. وهذا الملهى يوجد ما هو أعظم منه اتساعا في باريس إلا أنه اشتهر بانقذان الصنع والآلات وفصاحة الإنشاء ومقاعده في ثماني طبقات يحوي ثلاثة آلاف وستمائة موضع والبيت منه ذو الخمسة كراسي بأربعين فرنا ولا يوجد به موضع شاعر حيث يباشره علماء مشهورون. وقد دخلناه ليلة الجمعة الثاني عشر من يونيو فكانت أول مرة شخص فيها (رواية ولد ملك الشمس) وهذه أجمل رواية يراها مبصر ويسمعها واع وهي وإن لم يكن حديثها ليس بالعجيب إلا أن منظرها من أعجب المناظر، وملخص روايتها أن شيخا سافر بابته إلى بعض البلاد المتوحشة من بلدان القردة واتفق أن ولد ملك الشمس أرسى فابور تحولته هناك فتعلق بها وكان سفير والده هناك يحرس

أنواعاً من الالتواء والعدو والرقص أبهرت الناظرين .
وثالثها منظر سفر الفايور وغرقه بصورة لم تختلف عن
الحالة الحقيقية بما أذهل العقول . ورابعها أعجب المناظر
كان أولاً في مهبط الثلوج وحضور ملكها وكان ولد
ملك الشمس هنالك فأجاز ملك الثلوج لرعاياه أن
يتمنوا فتمنى ولد ملك الشمس اجتماعه بمحبوبته فما
كان غير بعيد إذ ظهر مطلع الشمس في البهو بصورة
لم يعرف آخرها وخرجت فيه أحزاب تلك البنات
مكلمة بالجواهر عليها لباس عجيب كله مطرز وعليه
الحلي وله أجنحة طويلة مطرزة تجر بالأرض ويبد كل
واحدة صورة الشمس من نحاس مذهب . وحضر ملك
الشمس تكلله الجواهر وحوله وزراء وأيديهم الرماح
الصقيلة . وبعد أن تغنى ذلك الجمع بتحية الملك قال
«هذا اليوم نعطي فيه هذه البنت لمن يحبه قلبها» فتقدمت
البنت ويدها ورده وتغنت بأنها تجعل إعطاء الورد التي
بيدها علامة على محبة قلبها وفي أثناء تغنيها تقدم

إليها عروسها ليأخذها منها فإذا بولد ملك الشمس جاء
من خلفها ونادى في ذلك الجميع بغناء رق له جميع
الحاضرين وقال في آخره أنه هو صاحب الورد فاندھل
الجميع وسأل الملك وزيه فما كان من البنت إلا أن
قالت إن هذا غريب لم يقترح سوى أخذ زهرة في هذا
الجمع فالأولى أن نسمح له بها وأخذت تغنى وهو
يجيب ولم يزل بها إلى أن تسلم الورد ثم تسلم باقة
التزوج وتأخر العروس وعلم الملك أنه ولده فتجدد
موكب التزوج وطاب رقص الجميع بأكثر من مائة بنت
وخرجت من بينهن راقصات عجيبات، وبالأخرى
خرجت بنت عليها أجنحة من فضة فوق لباسها وحليها
فأخذت ترقص وتطير من بين أترابها وهن يرقصن من
تحتها وكان طيرانها على وزان الرقص فما كان أحلى
وأعذب من ذلك المنظر البهيج وبالأخرة نزلت الطائرة
على ولد ملك الشمس ومحبوبته فدخلا خلوة الأنس
ونزك الستار وانفصلت الرواية .

ARCHIVE

الرّواية والتّمثيل (*)



العلامة الشيخ محمد النّخلي
(1924-1869)

هذا الفنّ من أجلّ الفنون التي استعان بها علماء أوروبا على تهذيب الأخلاق وتربية الملكات
الفاضلة والإحساسات الوطنية والفيرة المتقدمة، وعلى تبغيض الراوي فيما تقوده وألحق به من
مذام الأخلاق ومساوي الأعمال والردائل التي يُشأن بها وجه الإنسانية الجميل، وعلى تحقيق
الحقائق العلمية وإبرازها في أوضاع مظهر بأسطع برهان، وهو برهان الحقّ.

يُخصّص لك الممثل في مسرحه فرائد حبّ الوطن ونتائجه ومضارّ خيانة الوطن وعواقبها، وفي قصة
غيباليّة تُؤثّر على عواطفك تأثيراً يجعلك في صفّ المعجبين له النّابذين على مياضه المعامين لعقبيته.

(*) جريدة «لسان الأمانة» 6 أبريل 1907

ويستحسن لك فتاة جميلة تزوّج إلى كفؤ لها وهو الإنسان، وكيف يعرّف الإنسان لنوالها ويفتح لها قلبه لتجصيلها ويخاطر بحياته على الاقتران بها، وإن ذلك في جنب الشرف رغبة. فيستغلّ ذؤادك بنور هذا المبدأ الشريف حتى تعتقه عتقا وتعرّف له جنينا ويصوّر إليك قصّة تاريخية فلسفية كأنك تراها حتى تشاهد الجيل الماضي في عوائده وأخلاقه ومذاهبه حاضرا لديك مشورا في مجلسك، فكانت لهم نظفوا شراب قبورهم وجاؤوا يتملّتون إليك من أجدانهم.

هذا الفن وضع حجره الأساسي العرب في عهد نهوضهم بما ترجموا من كتاب ألف ليلة وليلة وكلمة ودمنة وما اتقوا من القصص الخيالية والروايات التي اقتبسوها من الهند. أناس اخترعوا أسماءهم ومستحياتهم، كالعلات بن همام وأبي زيد السروجي في المقامات العربية، وفي المقامات البديعية وغيرهما. ولكنهم لم يبرزوه إلى عالم التشخيص ومجالس العن.

جاءت المديّة الأوروبية، فظهر هذا الفن النافع في جملة ما ظهر من المعارف والاختراعات، وتردّج في سلم الرقي والانتشار شأوا بعيدا، وبلغ الغاية في الإثقان. فكثر المراسع وارتفع شأنها إلى الحد الذي يقصّه علينا كل من سافر إلى أوروبا مهد العلم والنور، وتفتن الناس في فنون الرواية، فالتفت التكاليف الراقية وظهرت المجلات العديدة برسم هذا الفن الجليل.

كان المصريون في الشرق من المعجلين في ميدان الثورة في أوروبا فأسست «التياتروات» (أدور المسرح) العربية تستحسن فيها الروايات على أسلوب الأوروبيين وتلقى باللسان العربي المبين. واشتهر منهم أناس نفعوا بالذكر منهم الشيخ سلامة حجازي، ولكنه لم يزل في دور الطفولة كما في ذروع المعارف بالشرق عدا الجابون (اليابان).

أما التونسيون فلم تزل بلادهم غفلا من هذا الفن النافع ولا يمشرونه حتى قدّمه. كما أنّه لا وجود له بين ظهرانيهم. وهم إن أطلعوا على الروايات التي تطبع بمصر باللغة العربية، إلّا أنهم في الواقع لا يعرفون حقيقة التمثيل. نعم إن نهضة التونسيين قد دعت بعض أهل الأدب والفن إلى أداء هذا الواجب المتمم للمديّة نحو تونس والتونسيين.

... فمضى أن ينطلق التونسيون من عمال الغنول ويستعملوا همّهم للقيام بهذا المشروع الذي تفرّضه عليهم نهضتهم الأدبية.

بشرى لأهالي تونس الكرام (*)

جريدة التقدم (**)

التمثيل من أصوات رخيمة وإلقاء جميل وعواطف قل أن توجد في غيرهم ولا غرو فكلهم قد مارسوا هذا الفن الجليل علما وعملا من سنين طويلة ... (الشبيبة التونسية) (1)

12/3 / 1908 الجوق المصري الشهير: نظلم حضرة الأستاذ الفاضل قرداحي أفندي من سوء معاملة مدير مسرح البلدية له رئيس الجوق المصري. يسوء والله بل يسوء كي وطني الإححاف والاستبداد، بعد أن وطننا الأمل العظيم لمشاهدة التمثيل البديع من جوق كبير شهير حاز من لدن الحكومات العظيمة أكبر تعضيد وتنشيط تراهم يرتدون عنا قاتطين ضيوف كرام أتوا لبلادنا ليتزوها خواطرننا ويرضوا نفوسنا يعمدون خاسرين، إن ذلك من العجب العجائب، علما أن سير جناب قرداحي قدم مطلباً لمدير تياترو البلدية يلتبس فيه التمثيل 3 ليال في الأسبوع وأن يدفع المعلوم المتاد فرفض مدير التياترو طلبه معتلراً أن المسرح مشغول بالجوق الفرنسي، فأجاب قرداحي (2) أن الجوق الفرنسي لا 4 مرات في الأسبوع وأنا أرغب (في ليتين ... فقال) إذا كنت

نؤف اليوم بشرى إلى أفاضل مدينة تونس بقدم أشهر الأجواق العربية المصرية، تحت إدارة حضرة الأستاذ الفاضل والممثل الشهير (سلمان أفندي قرداحي) محيي فن التمثيل العربي في البلاد المصرية ولا ريب أن شهرة هذا الأستاذ وجوقه في الأفطار المصرية والسورية مما تغنى عن الإسهاب والإطناب. ولا شك عندنا، فإن الاحتفال والإقبال على هذا الجوق العظيم سيكون في منتهى الكمال، ولا شك بلادنا الزاهرة في حاجة شديدة لأن ترى فيها جوقاً عربياً منظمًا لتكون نهضة لأداب اللغة العربية الشريفة وميداناً فسيحاً تجرول لأجله أقلام الشعراء والكتاب، فقد أتاح الله لنا بعد مرور السنين الطوال أن نشاهد جوقاً طاملاً كنا نتمناه وافر المعدات كامل الاستعدادات تحت إدارة رجل كبير حاز من لدن الحكومات العظيمة أسماً المقامات الشريفة. أما الجوق فقد تحقق لدينا أنه مؤلف من 30 ممثلاً من نخبة الممثلات وأشهر الممثلين المحائزات على الرضا العام ومن (الموسيقيين) والمطربين من توفرت فيهم الاستعدادات اللائقة بمقام

(*) جريدة التقدم بتاريخ 19 نوفمبر 1908 و3 ديسمبر 1908 الوثيقة رقم 7 / 1.

(**) التقدم. جريدة أسبوعية ثم يومية، لصاحبها البشير القورني، شيع الصحافة التونسية، أسسها سنة 1907، كما أسس مطبعة، وأصدر (ولد البلاد) وكذلك جريدة (الهلال الثماني) ماسطبول سنة 1912، مع عبد العزيز جاويش.

لغة البلاد متقدمة عن سواها من اللغات نظرا للاكثرية، وجب إذن مراعاة خواطر الوطنيين الذين يرغبون أن يكون لهم أوفر نصيب من هذا المسرح المركزي لأن الشعب التونسي في شدة الاحتياج إلى جوق عربي منظم يتكلم بلغته الشريفة... وقد بلغنا بأن حضرة الأستاذ قرداحي قدم عريضة إلى سمو الباي، ولا ريب أن سموه أيده الله شديدا الميل لتعصيد كل مشروع مفيد خصوصا فن التمثيل الذي يتوقف عليه تهذيب الأخلاق وعمران البلاد (شاب).

أسمح لك بالتمثيل في ليال فأطلب منك 3000 فرنك و500 فرنك سيفورتا و40 ٪ من عموم الإيراد و10 ليرات فرنساوية علاوة على ذلك و80 تذكرة دخول للوجات والفوتلات مجانا. يستدل من طلبات مدير المسرح عدم رغبته في إعطائه بعض الليالي الفارغة، لأن هذه الشروط صعبة جدا تغل أيدي الجوق عن العمل وتضعف عزائمه عن أداء التمثيل ولا يمكنه أن يعوض شيئا مما صرفه إلى الآن. ولما كان مسرح البلدية هو تابع للحكومة التونسية وكان من الضروري أن تكون

الهوامش والإحالات

- (1) الشبيبة التونسية: يطلن على الصفحة التي بدأت بإقامة مشاريع ثقافية وجمعية وسياسة وترعّمها على ناش حاتبة والشيخ عبد العزيز الثعالبي وأصدت جريدتي (التونسي) و(الجهاد الإسلامي).
- (2) سليمان قرداحي توفي سنة (1941) عمل مع يوسف حياد، أسس سنة 1932 فرقة له بالاسكندرية وعمل معه سلامة حدري وطه مسرح (قما) أمام الحديوي، وحال بقرقه مدن مصر وسوريا ولبنان وتوفي بتونس.

الخطاب التأسيسي لجمعية الآداب،

11 أفريل 1911 (*)

الصادق الزمرلي

أيها السادة الكرام

إنني أُنشِئُ بفاية السرور وواثر الفرع مناسبة تمثيل رواية صلاح الدين الشهيرة على هذا المسرح لأقول لكم كلمات في تاريخ فن التشخيص والأطوار العديدة التي تقلب فيها وكذا الباعث الذي دعا هذا الجوق إلى تقديم رواية صلاح الدين عن غيرها من الروايات

إنبأنا التاريخ أن أول أمة اهتكت وضعت بفن التمثيل واتقته في العصور الخالية هي أمة اليونان فقد ظهر فيها كتاب ومؤلفون كثيرون أنما بروايات خلعت ذكرهم بين كافة الشعوب التي توالى على سطح البسيطة من ذلك العهد القديم وشركت أسماء مشاهيرهم كسوفوكل وأوريبيد حية إلى الآن.

ثم جاءت بعدها أمة الرومان فاخذت عنها فيما اخذته هذا الفن الجميل وبرعت فيه وشادت له تلك المعاهد الشاسعة التي سخرت بعوامل الزمان وعبت بتأثير مرور الأيام وألف أدباؤها في هذا الموضوع روايات ما زالت محل إعجاب جملة الأقاليم من الغربيين ونال التمثيل في بلاد القيصرية حقا عظيما وسكانه رقيقة حتى أنهم كانوا ينفذونه على جميع العلاهي والمطربات ويعرضون عن أهم الأعمال لحضور التمثيليات.

ومن الرومان انتقل هذا الفن إلى الإفرنج فصدق في مبادئه صعوبات كبيرة لكنّها لم تكن عوائق الذين وجسوا إليه عنايتهم فاخذوا يرقونه شيئا فشيئا حتى بلغوا به أعلى الدرجات في الإتقان والتفنن وصار يعدّ اليوم من أعزّ وأفضل الفنون التي يبعث الناس على تعلمها ويتزعمون عليها.

(*) جريدة الحاضرة 11 أفريل 1911 / الصادق الزمرلي (1893 - 1983) من نشطاء حركة الشباب التونسي كان رغم عمله الإداري السامي قريبا من الحركة الوطنية ومقرّبا من المصنف باي، ألف عديد الكتب معظمها في التراجم.

وناهيك بمن نبغوا فيه في القرون الأخيرة من أضراب شكسبير وسيلتون وكرنلي وراسين وشيلر وغيرهم من فحول الروائيين.

أما ظهوره في الشرق الإسلامي فإنه كان بطيئا جدا وذلك لعدم وجود فكرة التمثيل الحقيقية بين المسلمين حتى في أيام عنفوان مدينتهم وحضارتهم ولم يكن له عندهم قيمة ولا اعتبار إلى أن كثر الاحتكاك بالمصريين وما أعد زائري البلاد الأوروبية من المشاركة دبت لديه فكرة التمثيل وسعى بعض الفضلاء والكتاب في إيجاده وتدريب الناس عليه.

سرت هذه الفكرة في البلاد العربية زمنا طويلا على أن جاء من أخرجها من طور التفكير والخيال إلى عالم الحياة والعمل وهو المرحوم الشيخ أبو خليل القباني الذي تعلم هذا الفن عن الأتراك وكان هذا الفقيه من كبار أدباء اللغة العربية ولما رأى نجاح أعماله في دمشق وبيروت أحب أن ينتقل إلى بلاد الفراعنة فأدخل هناك هذا الفن الجميل الذي صار اليوم يعد بين صفوف المولعين به جماعات من الأدباء والكتاب والشعراء والمثقفين فتعرض بهم الأمة العربية.

ولا حاجة لي إلى ذكر أسماء كل من برعوا حديثا في هذه المهنة الأدبية الرائية التي أخاف أن أطول عليكم فيما لا فائدة فيه حيث كان أكثرهم حارفا به.

أما التمثيل في تركيا فإنه ظهر خلال القرن الثالث عشر بهمة بعض الأدباء وجعلوا الأتلام ويكفي أن نذكر من بينهم الشاعر الوطني الطائر الهيت نامق بك كمال صاحب رواية «وطن» الرفيعة وقد اشتهر هذه الأيام أحد شبان أدباء الأتراك وهو برهان الدين بك فإنه راول مدة طويلة فن التمثيل بعد أن اتهم تلقى العلوم والمعارف مع كبار الممثلين بفرنسا كسليم وغيره وسقى على المراسع الباريزية والأوروبية، والغلاصة أن هذا الفن قد صارت له مكانة عالية في وسط المسلمين وأقبل عليه فضلاء أدبائهم وكتابهم إحياء للحجايا الكريمة والآداب الرفيعة والأخلاق القوية والوطنية الصادقة.

وناهيك بأدباء وكتاب مصر فإنهم قد ألفوا مسهم جوقا في السة القابرة وصنوا روايات ذات روح عربية خالصة ولهجة مصرية بليغة أخذت بقلوب المصريين وهي رواية اسرؤ القيس الكندي التي انتشر صدى تأثيرها في جميع أصقاع العالم وبذلك صار للتمثيل مستقبل جديد في بلاد النيل ولا يبعد أن يرتقي المصريون قريبا إلى درجة الأوروبيين.

أما تونس بلادنا العزيزة فقد كانت تهتم من زمن بتجصيله وترغيب الأمة فيه وقد تألفت لذلك عدة جمعيات من الشبان لكنها لم تصادف نجاحا في بادئ الأمر حتى بردت عزائم الكثيرين منهم لكن فكرة الشغف بالتمثيل لم تنقرض تماما بل بقيت بين اشتعال وخمود حتى قدم إلى هذا القطر منذ عامين المأسوف عليه سليمان أفندي القرداحي بجوقة التشيط فأخذ يمثل بعض الروايات الغرامية والحسائية على مراسع العاصمة ومنذ الأيالة فكان ذلك من أكبر الدواعي لتجديد وتقوية فكرة التمثيل بين التونسيين ومن ذلك العهد اشتغل بعض شباننا الغيورين بهذا الفن الجميل والفوا منهم جوقا اهتم من وقتئذ بحفظ الروايات والتمرن على العركمات حتى برزوا فيه وصاروا قادرين على تمثيل روايات عديدة خصوصاً إذا كانوا يجدون من يأخذ بناصرهم ويعمل على مساعدتهم وتنظيمهم على الاستكمال فيه. ولذلك عمدت نخبة من رجال هذا القطر المعبوب جمعت بين المعاصين والأدباء والعلمانيين والتجأ إلى مراعاة هذا الحق ومدة بالمال والأفكار والتصانع والإرشاد وهيأت ما يلزم له من معدات

التعميل واختارت لاختراع أعمال تمثيل رواية صلاح الدين الأيوبي نيمنا يذكر هذا البطل العظيم الذي حفظ له تاريخ الإسلام فضلاً خالداً وذكرنا مؤيداً.

وأما السبب في انتخاب هذه الرواية دون غيرها فهو امتيازها عنها بالجمع بين ضروب وأفانين التمثيل ومعان الوفاء وعلو الهمة والشهامة وعدل المسلمين وتسامح الإسلام.

ولا أظنني أكون قد قمت بهتني إذا لم ألفت أنظاركم إلى ما لفت التمثيل من التأثير القوي في أخلاق وآداب الأمم العتيقة المتقدمة التي جعلت مدارس لتربية الشعور العالية وترقية النفوس الكريمة وعمل الأفراد على فعل الخير وصدّهم عن ارتكاب الفظائع والمستنكرات، لا مقاصف يتعلّم فيها الناس الفواحش وفساد الأخلاق.

تلك هي سادتي المعان التي تبنيها مدرسة التمثيل في نفوس الأمم وتنشرها في طبقات الأمم. ولا أخالكم إلا مستعنين المشروع الذي قام به بعض فضلاء نابنتنا بتأسيس جمعية الآداب التي شكلوها بقصد إحياء هذا الفن النافع بالإيالة التونسية لما لكم من الغيرة القومية والهمة الوطنية، على أنني واثق أنّ الحكومة ستزعم هذا المشروع بعين الاستعانة وتعمده بالعناية والإسعاف.

وفي الختام أرفّ إليكم أيها السادة عاطر شكر وثناء هيئة جمعية الآداب العربية في عدد غير زهيد وأرجوكم أن تقابلوا أعمال هذا الجوق بمظاهر الارتجاع والابتهاج والسور.



كلمة في تاريخ التمثيل (*)

مجلة النجر

ما هو التمثيل؟

أدبنا من الفراغ إذا أردنا أن نحافظ على لغتنا من التلاشي، وكل يعرف أن الحياة القومية منوطة بحياة اللغة. ومن أهم ما يجب إدخاله في الأدب العربي التمثيل لأنه يشمل كل موضوع هام وبواسطته يمكن بث كل ما يراد بثه بين الخاص والعام من آراء فلسفية وأخبار تاريخية ومبادئ أخلاقية وأصول عمرانية وآداب عائلية وغير ذلك.

لا يمكن وضع حقيقة عامة للتمثيل وذلك لتعدد أنواعه وكثرة فروع، فالروايات التمثيلية تشخص تارة واقعة تاريخية وتارة إحساسات وانفعالات نفسانية وكثيرا ما تتضمن وصف حالة اجتماعية أو انتقاد نقابص بشرية الخ...

تقسيم التمثيل :

أجمع الأدباء على تقسيم الروايات التمثيلية إلى قسمين عظيمين : الروايات الفاجعة - الروايات المضحكة وتعرف الأولى عند الأفرنج بلفظة (Tragédie) والثانية بلفظة (Comédie) تراجيديا وكوميديا ولكل من هذين القسمين فروع شتى وأول من ألف فيهما اليونان.

التمثيل عند اليونان :

الرواية الفاجعة :

أول الروايات الفاجعة اليونانية ألفت في السادس قبل المسيح وكانت عبارة عن أناشيد ممزوجة بإشارات

يشغل هذا الفن جزءا عظيما من آداب الأمم المتمتعة قديما وحديثا لأن الأدب لا ينحصر في القصائد والقوافي والمقامات والحطب، ورقه منوط باتساع دائرة مواضيعه ولذا يمكننا أن نقول بكل الأسف إن الأدب العربي كان ولا زال في انحطاط بالنسبة لآداب الأمم الراقية رغما عما بلغته أمة العرب من المدنية ذات الأنوار الساطعة ورضا عن غزارة وطلاوة ألفاظ اللغة العربية ودقة معانيها، وما ذلك إلا لكون السلف الصالح لم ينقل عن اليونانيين إلا العلوم العقلية والوضعية، وضرب صفحا عن علم الأدب اليوناني.

ولذا يجب علينا أن نستدرك ما فات ونسد ما في

(*) مجلة النجر - نوفمبر 1920 الموافق لصفر 1339.

ورقص وفي سنة 530 ق.م. أضاف الشاعر تيسيس لجوق الممثلين شخصا يسرد شعرا يجييه عنه المنشدون فتولدت من ذلك المحادثة المسرحية المعبر عنها عند الافرنج بلغة ديالوف (Dialogue).

وفي سنة 500 ق.م وضع الشاعر الشهير إيشل أساس الرواية الفاجعة التي لازالت أصولها باقية والتي كانت مثالا بنسج على متواله الأدباء في كل زمان ومكان.

وهذا الشاعر جعل جمع الممثلين يقوم بأدوار ثانوية في مؤخر المسرح وهو الذي أدخل على التمثيل الملابس والمناظر ثم تلاه صوفوكل (Sophocle) وأدخل على الرواية الفاجعة تمسينات كثيرة منها ما جعل المحاورة المسرحية تدور بين ثلاثة أشخاص فازدادت بذلك رونقا وإفادة.

وفي سنة 440 ق.م بلغ التمثيل عند اليونان أقصى درجات الرقي وذلك بفضل الشاعر أوريبيد (Euripide) وروايات هذا الشاعر كانت عبارة عن وصف حوادث مرتبطة بعضها ببعض ومراعا فيها شمول الوقعة في وحدة الزمان ومعناها أن الحادثة المشخصة على المسرح يشترط تصور وقوعها في زمن واحد كبير ثم وحدة المكان وهو اشتراط وقوع الحادثة في مكان واحد كقصر مثلا ووحدة العمل التي تقتضي التباعد عن تكثر الحوادث وتشعبها بحيث يكون قطب رchy الرواية حادثة واحدة.

وسيرى القاري كيف جعل أصحاب الطريقة المدرسية بفرنسا هذه الشروط ديدنهم ولم يحدوا عنها قيد شبر، ومن مؤلفات أوريبيد رواية «هيپوليت» (Hippolyte) و«اندروميد» (Andromède) وأوربست (Oreste) ويقال إنه ألف اثنتين وتسعين رواية وكان أوريبيد من المقرين عند أركلايس ملك مقدونيا الذي أفاض عليه النعم كما كانت له مكانة عظيمة لدى أبناء جلدته الذين لبسوا الحداد لوفاته وأقاموا هيكلًا عظيمًا تأييدا لذكره.

وسوفوكل السالف الذكر كان يضاهي أوريبيد في المقدرة والجرأة، ومن رواياته «أوديب» و«اجاكس» و«فيلوكيت» الخ وقد ألف فيما يقال إحدى وثمانين رواية.

وكثيرا مانسج أصحاب الطريقة المدرسية بفرنسا على متوال الروايات اليونانية ولم يتحاش بعضهم عن نهب معانيها ونسبتها إلى أنفسهم.

الروايات المضحكة :

للروايات المضحكة عند اليونان ثلاثة أدوار ففي الدور الأول كان يقع تمثيل أشخاص من الأعيان مع المحافظة على أسمائهم وذلك لانتقاد أعمالهم وآرائهم في قالب هزلي. والذي برع في هذا النوع الشاعر أريستوفان (Aristophane) الذي ترك أربعة وخمسين رواية تلاشى غالبها، ومن أشهر رواياته «الفرسان» لمخضمة الانتقاد على استبداد كليون الذي كان رئيسا لحزب سياسي، ورواية «الاسحبة» التي هجا بها الحكيم سقراط، ورواية «الزناير» التي اقتبس منها الشاعر الأفرنسي راسين روايته المسماة «الخصوم» الخ. ولقد حصل من تمثيل روايات أريستوفان تأثير عظيم حمل حكومة اليونان إذ ذاك على منع تسمية الأشخاص المراد انتقاد أعمالهم بأصنامهم فاضطر أريستوفان إلى إتباع طريقة جديدة انتسج بها ~~الديالوج~~ المتوسط ففي هذا الدور كانت تعطى أسماء مستعارة للأشخاص الموجهة إليهم سهام الانتقاد. ولكن كانت توضع على وجوه المشخصين وجوه استعارية تمثل سيماء الأشخاص المراد انتقادهم بحيث لا يشق على المتفرجين معرفتهم.

أما في الدور الأخير فموضوع الروايات المضحكة هو انتقاد عيوب ومساوي عامة بشرية كالخبيل والحسد والنفاق يقطع النظر عن الأشخاص الملموزين بها وأشهر مؤلفي هذا الدور ميناندر (Ménandre) الذي مات غريفا بمرسى البيري. ولقد بنى اليونانيون مراسم فخيمة لازلت أطلالها قائمة تشهد بما كان لهاته الأمة من الاعتناء بفن التمثيل الجميل وأول مسرح أقيم في بلاد الإغريق هو مسرح ديونيزوس الذي وقع الشروع في تشييده سنة 500 ق.م ولم يتم بناؤه إلا في سنة 340 ق.م أي بعد مضي مائة وستين عاما، وبناء المراسم اليونانية كان على شكل

ثلثي دائرة وكان الجزء العظيم من مساحتها مشغولا بدرجات على شكل هلال معدة لجلوس المتفرجين، وفي أسفل الدرجات المكان المختص بجماعة المنشدين وعلى مسافة منه المرسح الذي يقوم فيه الممثلون بتشخيص الروايات. والمراسح اليونانية كانت خالية عن السقوف لأن التمثيل عندهم كان يقع نهارا وفي الغالب صباحا من الساعة العاشرة إلى الزوال.

أما الممثلون فكانوا كالم ذكورا ولا أدري ما سبب ذلك، كما أن حضور النساء تمثيل الروايات المضحكة كان ممنوعا بتاتا.

التمثيل عند الرومان :

غير خفي أن الرومانيين كانوا الوارثين لهيكل التمدن اليوناني، ولذا اقتضى الرومان أثر الإغريق في التمثيل. وفي أول أمرهم اقتصروا على تشخيص الروايات المترجمة من اليونانية ولكنهم لم يلبثوا إلا قليلا حتى بلغ عندهم هذا الفن درجة عظيمة على الرقي لتقليد أدبائهم إياه حق قدره ولشغف الشعب به. وأول من كتب عند الرومان في التمثيل هو الشاعر نافيوس (Naevius) الذي ألف روايات ذوات صيغة وعلاوة رومانية لفظا ومعنى ثم تلاه وفاقه أنيوس (Ennius) وبكوفوس (Pacuvius) وأتيوس (Attius).

فالأول كان مقلداً لطريقة أوريبيد اليوناني وكانت رواياته تمتاز بتأثير معانيها وعذوبة ألفاظها التي يمكن أن يقال إنها من السهل الممتنع، والثاني وهو باتوفوس كانت رواياته فلسفية تهذيبية تشهد بتبحر مؤلفها في العلم والحكمة كما أنها امتازت بما أظهره فيها من طول الباع في الأخلاق والأشياء. أما روايات الثالث فكانت تمثل أصالة الرأي وشدة صدق اللهجة.

وعن اشتهر بعدهم (أوفيد) (Ovide) الشاعر الروماني الجليل الذي نظم قصيدة (Aro Amatorio) أي فن العشق التي أغضبت عليه الإمبراطور أغسطس وكانت سببا في إبعاده من رومة ومن رواياته رواية ميديا التي لم يوجد لها أثر سوى بعض متخبات منها نقلها مؤرخو الرومان.

ثم سينيكا (Senéco) وكان شاعرا وفيلسوبا من المقربين لدى الإمبراطور نيرون المشهور بالقساوة وسفك الدماء ولقد غضب هذا الطاغية على سينيكا وأجبره على الانتحار ومن غريب الصدف أن سينيكا له تأليف برز فيله الانتحار.

واقتله باليونانيين أقام الرومانيون مراسح من الفخامة يمكن لأزال غالبيتها قائم البناء، كمرسح الكوليزي بروما ومرسح الجمل ببلادنا وتسمى المراسح الرومانية «امفيتياتر» (Amphithéâtre).

التمثيل عندنا (*)

مجلة الفجر

وتصوير الأفعال المحمودة بصورة تدعو إلى الرغبة فيها والرغبة عن ضلها فتتطبع الفضيلة في النفس انطباعاً ويتخلق العموم بالخلق الكريم متأثرين بما يشاهدونه أشد تأثير.

وَقَدْ بعث الله غراباً يبحث في الأرض ليرى «قاييل» كيف يوارى سوء أخيه. وتلك آية من آيات الحكمة الإلهية وموعظة بالغة ساقها الله لعباده ليلهم العصيلة ويريههم سوء أعمالهم فيصحبوا على ما اقترفوا من الإثم نادمين، فما كان أشد وقع هذه الرواية التي جرى تمثيلها أمام عيني أول سفاك على وجه الأرض فقد أحدثت مناظرها في نفسه حسرة وندامة وصورت له فعلته بصورة مخجلة لم يستطع معها أن يكتم ما اعتراه من أسف وحزن على ظلمه وتسرعه في قتل أخيه فأصبح من الخاسرين.

ذلك هو الرجل الذي بلغت منه القساوة متهاها وأعرض عن سماع الموعظ ولم يحذر عواقب البغي فأقدم مصراً على ارتكاب جريمة من أعظم

ما كان التمثيل في أصل وضعه إلا وسيلة لتنبيه النفوس وإيقاظها وتحريك الهمم لتعمل عمل الناشط لاكتساب الخصال المحمودة والمزايا المقومة للأخلاق الداعية لإحراز فضيلة الكمال الإنساني وتجتنب ما يوجب الذم وينزل بها إلى الضعة والانحطاط تفتر من الرذائل وتستنكف البقاء في الذل والهوان متحملة المتاعب والمشاق متجشمة اقتحام العقبات لتبلغ إلى أقصى ما تؤمله من الكمالات.

وما أسست المراسم الواسعة وبمعاهد التمثيل المشيدة في الممالك المتمدنة قديماً وحديثاً على ماهي عليه من عظمة البناء وزخرفة التأنيث لتكون مثابة للمفرمين بالعشق والغرام والمولعين باللهو والسماع. وإنما أقيمت تلك البناءات الشامخة واعتبرت من التأسيسات الضرورية في العواصم لتكون مدرسة عامة تهذب أخلاق الأمة وتحجب إليها الفضائل توحى إليها بما يجب سلوكه نحو تأييد عظمتها وحفظ مستقبلها وذلك بأسلوب مؤثر مبني على تشخيص الحوادث التاريخية وضرب الأمثال

(*) مجلة الفجر : أبريل/ماي 1921. الموافق لرجب/شعبان 1339.

الجرائم، وأيناه حائرا كئيبا تحت تأثير منظر بسيط من تلك الرواية التي قام بتمثيلها الغراب على مسرح العالم وسمعنا ذلك الظلوم ينادي بالويل والعجز بعد أن طاور ما سوّلت له نفسه من قتل أخيه فأصبح من النادمين.

وهكذا سلكت الشرائع في هداية الأسم وإيقاظها أسلوبا تمثيلا يشخص الفضائل في أجمل تصوير ويلبس الرذائل أخلق لباس ترفع عنه النفوس الأبية وتنبو عنه عنه عيون ترنو إلى علياء الفضيلة باحثة عن منازل السعادة في سماء العز.

حمدت طريقة التمثيل في التربية العمومية والتشويق إلى اكتساب المجد والخلق الكريم، واتخذها الحكماء والمفكرون من حذاق المصلحين أساسا يشيدون عليه ما يرجونه من انتشار المبادئ القومية بين الاجناس والشعوب فيفرغون الحكمة في ظروف من التصوير وضروب من الأمثال ويشخصون على مراسع الدراسة والتعليم أثلا تنطبع في النفوس بسهولة وتلقاها العموم بشوق يدفعهم إلى التخلق بمحامد الصفات ويظهرهم من خباثت النفس ونزعات الأهواء المذمومة. ولذلك توسع الأوروبيون في هذا الموضوع وأقبلوا عليه إقبالا فائقا لما وجدوا له من التأثير الحسن والفائدة المحسوسة، وكان له عندهم ما للصحافة الوطنية من المكانة والاحترام.

والتمثيل والصحافة اخوان مساويان في العمل والغاية منهما واحدة، وكلاهما متعرض في عمله للشكر والانتقاد بحسب ما يصدر عنهما وما يحدثانه من التأثير العام. أما الصحافة في أوروبا فقد بلغت إلى مستوى الرقي ورسخت رسوخا عظيما وسارت لهل كلمة الفصل في جميع المسائل الهامة والمصالح العامة وما ذلك إلا بفضل رجالها

ويراعتهم ومعلوماتهم الواسعة التي مكنتهم من الارتقاء بمهتهم الشريفة إلى أرفع المنازل.

وأما فن التمثيل عندهم فإذهم استخدموه في مصالحهم السياسية وتحقيق رغائبهم يفرغون إليه عند محاولة تحصيل المطالب المتوقفة على تميم التأثير واستعماله العموم وإحداث حركة عامة تؤول إلى نجاح محقق، ولكنهم بعد أن عذب لهم مشربه السائغ عمدوا إلى تكدير صفوه بما أدخلوه على فن التمثيل من المزج الذي لا يراد به الجذ والضحك الذي لا يراد منه البكاء ولعلهم لم يتفطنوا إلى أن المبالغة في ذلك تؤدي إلى انحطاط الأخلاق وتدعو إلى زهد العامة فيما سوى الخلاعة والمجون، والنفس إن أهملتها شبت على الانهماك في الرذيلة خصوصا إذا توفرت دواعيها ويعسر كبح جماحها وإرجاعها إلى الجادة إذا اندفعت في مضمار اللهو واخذت فيه شوطا بعيدا.

ولكن أجمع ما علمته من إفراط الأوروبيين في استعمال الأساليب المتقدمة بصفة عمومية فإنهم لم يفرطوا في الاحتفاظ على الأصل المعتبر الذي من أجله كان للتمثيل الأثر الحميد في التربية وتهذيب الأخلاق، فإن رواياتهم التي يؤلفونها للمطالعة أو يعرضونها للتمثيل على المراسح لا تخلو من مغزى يقصده المؤلف وغرض يرمي إليه يراعي فيه مناسبة الحال وملازمة الأدواق بحسب الشؤون العارضة للشعب والبلاد الوقع فيها تشخيص الرواية. وبذلك لم يفهم الانتفاع بفن التشخيص ولم يشغلوا مقاعد المراسح عبثا.

ومعلوم أن لكل أمة شؤونها ومصالح تخصها ولكل بلاد سياسة تنطبق عليهم وربما كانت بعض مصالح شعب مضرة في نظر شعب آخر وذلك لاختلاف العوائد وتباين السياسات بالنسبة للممالك

والأسم فالروايات التي حازت إعجاب أمة من الأمم وأثرت في مصالحتها تأثيرا حسنا لا يلزم أن تكون كذلك في أمة أخرى بل ربما جاءت نتيجةها بالعكس. وهذا أمر لا يخفى فهمه على المتأمل وقد لاحظته الكثيرون من أصحاب الآراء السليمة.

ولذلك ينبغي عدم التساهل في تشخيص الروايات لمجرد سمعتها وحسن وقعها عند الشعوب الأجنبية وغض الطرف عما اشتملت عليه من المعاني التي يلزم إمعان النظر فيها من حيث انطباقها على مصالحنا وحاجتنا وأخلاقنا وعوايدنا ومناسبتها للزمان والمكان والتأثيرات التي تنشأ عنها في مجموعنا.

ثم إن الأوربيين أنفسهم يعترفون بالعيب الذي طرأ على هذا الفن الجميل من حيث المبالغة في تقريبه لجانب الفكاهة في كثير من الروايات حتى كاد يخفى أو يتلاشى المعنى الذي يلاحظه المؤلف ويبنى عليه أدوار الرواية، وربما قللت القيمة السخرية والمزح ففاتهم الحكمة المصنوعة والمكنة التي يجب الانتباه إليها.

ومهما كان، فهم لم يعمدوا إلى سلوك طريق الفكاهة إلا بعد أن رسخت فيهم أصول التربية العامة وأخذوا أوفر حظ من حكمة التمثيل وانتفعوا به أعظم انتفاع في أدوار نهضتهم الأدبية وأطوار تقلباتهم السياسية، فهم الآن يتمتعون بتربية عالية تناسب مركزهم الاجتماعي المؤسس على قواعد متينة محاطة بسياسة راسخة ودولة عزيزة الجانب محترمة المقام.

أما نحن فقد ابتدأنا من حيث انتهى القوم واستقبلنا فن التمثيل لأول وهلة استقبال المتلاهي لنديه المضحك، وبهرت أبصارنا أشعته الكاذبة فاتخذناه لهوا محضاً واعتبرناه خلعة ومجوناً ولنا

بمخطين فإن أجواقنا التونسية على كثرتها وتعدد أسمائها أخذ رجالها يفحصون فيما سبق تمثيله من الروايات على مراسح أوروبا ويتحفون الأمة بمناظرها البهرجة على أسلوب تفردوا باستنباطه وكيفية لم يصادق عليها المهرة من نقدة فن التمثيل.

ولعل الذي دفعهم إلى ذلك وجزأهم على سلوك هذا الطريق بدون تأمل ولا تفكير هو تقليد اخواننا المصريين الذين عنوا قبلهم بفن التمثيل فأخذوه عن أوروبا وترجموا ما راق لهم من الروايات الإفرنجية على اختلاف لغاتها وتباين مغازيها وتناولاتها منهم بكل بساطة وحاكيناهم في تمثيلها بتمتة السذاجة تشبه بهم في الحركات ونحاول مقاربتهم في الأسلوب وتكلف النطق بلهجتهم ونحمل طباعنا على الالتذاد بنغماتهم ظنا منا أن ذلك متتهى ما يصل إليه المجيد في هذا الفن.

ولا نريد أن نتناول الموضوع من حيث وجهته الفنية لضيق معلوماتنا في هذا الخصوص وإنما نقول إن الطغمة التونسية في هذا الخصوص وإنما نقول إن الشعب التونسي في هذا الوقت غني عن إحراز شهادة التبريز في إتقان أدوار تشخيص العشق والغرام والبراعة في مغازلة الغواني واستمالة قلوب العذارى بالألحان المطربة والأصوات الشجية.

والذي نرمي إليه هو البحث في نتيجة التمثيل وتأثيره على مجموعتنا فأول ما يجب الانتباه إليه هو ملاحظة معاني الرواية المراد تمثيلها وأغراضها ونتيجة ونسبتها لأخلاقنا وعوايدنا وما يترتب عليها من التأثيرات مع مراعاة الزمان الحاضر وما تستدعيه حالتنا الاجتماعية وكل ذلك يستدعي نباهة تامة وحذقا فائقا وإلا كانت النتيجة عكس المأمول. ولا ننسى أننا الآن بصدد عمل هام تتردد فيه بين السعادة والشقاء.

على ارتكاب تلك المنكرات وينسبونه إلى الخلق والبراعة، وقلما تنبه الحاضرون إلى ما سوى ذلك، ضعف المملكة العامة وعدم تشيع العموم ورسوخهم في التربية والأخلاق.

بل أين ما يترقبه الحاضرون في تمثيل الروايات المنسوبة للرشد العباسي ووزيره جعفر الشهير فلولا مضحكات المناظر ليكن الناظرون أسفا على رؤية الرشيد ووزيره في ذلك الانحطاط والتسفل والبعد عن فضيلة التربية والأخلاق الشريفة. فمتى ساغ للرشد أن يتداخل بين محين ويجمع بين عشيقين وكيف سمحت له شواغله الهامة وهو في منصب الخلافة العظمى بالتفرغ لحضور مجالس اللهو والاحتفال بمجان خليع، وهل من الممكن أن يتجاوز نفسه الشريفة ومهمته العالية إلى التدلي لتلك المرتبة التي وضعه فيها عثلو الرواية ونزهره عنها ثقات المؤرخين

وهكذا الخلف الروايات التمثيلية عندنا من كل قاتلة تعود علينا بمكافح حسنة إلا ما ندر مع كونها مشتملة على عيوب يجب الاحتراز منها ولا يقتعنا ما يزعمونه من أن الروايات المثلثة هي من أشهر الروايات ومؤلفيها من أبرع الكتاب ومترجميها من أمهر المحررين وأنها حازت الموقع الحسن في البلدان المتقدمة. فكل ذلك لا يصرف نظرنا عن الأثر الناشئ عن تشخيص رواية يشاهدها التونسي في بلاده يقوم بها طائفة من مواطنيه بعنوان نشر الأخلاق الفاضلة والتربية الصحيحة وتهذيب الأرواح.

لم أجد في الغالب للتمثيل من أثر محسوس منذ ظهوره وشيوعه بيننا إلا ما استعذبه الإحداث من لهجة الممثلين أثناء القيام بأدوارهم وما يأتونه من الحركات الغير الاعتيادية فصاروا يشبهون بهم

فماذا يستفيد التونسي إذا تبوأ مقاعد التشخيص وبرز الممثلون والممثلات يحاكون بأعمالهم وأزيائهم أدوار قصة من قصص التاريخ وحادثته من حوادث القرون الماضية لا تنطبق على حالته الراهنة ولا تشير إلى أمر عظيم يستلقت نظره ويستدعي انتباهه بالقياس على إحساساته الشخصية واحتياجات بلاده وأمته.

وماذا يغني عنه فرنسوا الأول إذا تلاهى عن ملكه بمغازلة النساء وقضى معظم وقته بين المضحكين في مجالس اللهو والخلاعة، وماهي الحكمة المستفادة من رجال بلاطه إذ أجمعوا كيدهم للتشفي من مضحك الملك فتهكوا حرمة وعرضوا ابنته العفيفة إلى الفسق والعبث بشرف الطهارة. وأقبح مناظر هذه الرواية هو خروج ابنة المضحك من غرفة الملك بثياب النوم منطرحة على أحضان أبيها إثر انطماس نور طهارتها على مشهد من رجال البلاط - ولقد فتشت عن سر تمثيل هذه الرواية وبيت القصيد منها فلم تقنع نفسي بشيء. تطليق الإله. وللذلك جنحت إلى اعتقاد أن للرواية مغزى شريفا أضاعه الممثلون كما أضاعوه في كثير من الروايات التي وقع تمثيلها على المراسح التونسية بواسطة أجواقنا القديمة والحديثة.

وبماذا يطعم الناظر في أدوار رواية مطاعم النساء إذا شاهد مناظرها الملققة تدور على محور الشهوة البهيمية والمطامع الخسيسة والتشوف إلى سفاسف الأمور واكتساب الرذائل.

وهل تفيدنا شيئا رواية القائد المغربي مع أهم أدوارها الذي يعتني بالانتباه إليه عموم المتفرجين إنما هو دور يعقوب الذي يمثل الغدر والخيانة وسوء النية وعدم حفظ العهد مع الاتصاف بعدة نقايص أخرى وأكثر الحاضرين إنما يرونه يعين الإعجاب لمهارته في طرق المخادعة والمخاتلة ويكبرون اقتداره

بوضعها رجال لهم دراية بما يفتقر إليه التونسي من الحاجات وما ينبغي أن يتجمل به من الصفات وما يتحتم عليه نبذه من المنكرات ويفرغون ذلك في قالب يلائم الذوق ويصل إلى محل التأثير منه. والمجال أوسع من أن يلجئنا إلى الاختصار على روايات تنافي أغراضها رغائبنا.

إذا خلوا في مجتمعاتهم ويؤلفون أجواقا وقتية ويكررون ما سمعوه محافظين بقدر الإمكان على اللهجة والحركات المكلفة ويتنافسون في إتقان أدوارهم هذه تنافسا غريبا لو صرفوه فيما ينفع لكان أثره عجيبا.

نحن في حاجة إلى روايات أخلاقية يقوم



القانون الداخلي

جمعية التمثيل العربي الآداب والشهامة (*)

وثيقة

رتب باعتبار معلوماتهم الفنية واستقامة سيرتهم والجزء
المعتمد لهم بالقانون الأساسي من دخول التمثيل يوزع
عليهم باثر كل حفلة تمثيلية على النسبة اللائقة :

ممثل أو ممثلة من الرتبة الأولى - أربعة أسهم

- - - - - الثالثة - ثلاثة أسهم

- - - - - الثانية - سهمان

- - - - - الرابعة - سهم واحد

الفصل 6 - كل ممثل أو ممثلة ليست له رتبة يعتبر
متطوعا ولا حق له في مدخول التمثيل غير أنه متى أظهر
غاية واستعدادا يمكن للجمعية منحه جائزة من صندوقها
تنشيطا له وذلك بطلب من مدير التمثيل وبموافقة مجلس
الادارة عليه .

الفصل 7 - يمكن لمجلس الادارة إحداث رتبة ممتازة
لمن استحق ذلك من الممثلين والممثلات وصاحبها
ينقض ثمانية أسهم .

الفصل 1 - تنقسم أعمال جمعية التمثيل العربي
(الآداب والشهامة) الداخلية إلى قسمين قسم إداري
وقسم فني .

القسم الإداري :

الفصل 2 - أعمال القسم الإداري متروكة بمعهدة
أعضاء مجلس الإدارة كل فيما يخصه على مقتضى
القانون الأساسي .

الفصل 3 - مجلس الإدارة يشكل جوق تمثيل يتركب
من مدير تمثيل ومدير مرسح وممثلين وممثلات .

الفصل 4 - يشترط على كل من أراد الانخراط
في سلك جوق التمثيلي بصفة ممثل أو ممثلة أن يقدم
مطلباً لرئيس مجلس الادارة وأن يكون ذا سيرة حسنة
وللمجلس أن يقبله أو يرفضه .

الفصل 5 - الممثلون والممثلات ينقسمون إلى أربع

(*) نص القانون الداخلي بجمعية التمثيل العربي : الآداب/ الشهامة، أسس سنة 1340 هـ / 1922، مطبعة النهضة - نهج الجزيرة عدد 11 .

الفصل 8 - عدد الممثلين أو الممثلات المتنازعين لا يتجاوز الثلاثة .

الفصل 9 - يمكن للجمعية استئجار الممثلين والممثلات بأجور قارة أو بالأسهم المبنية بالفصل 3 أو بالائتين معا .

الفصل 10 - يعين مجلس الإدارة من الممثلين ملقنا وحافظا للملابس ومعلما للنسوة ومعلم الحان .

الفصل 11 - نظل الممثلين والممثلات في خصوص الأمور الادارية راجع للكمسار العام ويجب عليهم الانقياد لأوامره .

الفصل 12 - مدير التمثيل ومدير المرحس يعينهما مجلس الإدارة لمدة محدودة بالشروط التي يتفق عليها معهما ويصدر لكليهما قرار في تسميته ويمكن تجديد تعيينهما عند انتهاء المدة المذكورة

الفصل 13 - نظر مدير التمثيل ومدير المرحس راجع لرئيس مجلس الإدارة ويتلقيان أوامره كتابة أو بواسطة الكمسار العام .

الفصل 14 - كل ممثل أو ممثلة أحضت الهرج بنادي الجمعية يمكن للكمسار العام إخراجه حالا من المحل وإنهاء أمره لرئيس مجلس الإدارة .

الفصل 15 - كل ممثل أو ممثلة ارتكب ما يوجب العقاب يعاقب بإحدى العقوبات الآتية : اللوم -التخطئة- التوقيف لمدة معينة - التوقيف لمدة غير معينة -الرفض، يمكن الجمع بين عقوبتين فأكثر بحسب أهمية المخالفة .

الفصل 16 - العقاب باللوم وبالتخطئة إلى نهاية خمسة فرنك من خصايص الكمسار العام وبقية العقوبات يصدرها مجلس الإدارة بعد عرض موضوع المخالفة عليه بواسطة الكمسار العام وسماع جواب المتهم أو التهمة .

الفصل 17 - للمعاقب أو المعاقبة بالتوقيف لاحق له في مدخول التمثيل مدة توقيفه .

الفصل 18 - مبلغ الخطية لا يقل عن الفرنك الواحد ولا يتجاوز العشرين فرنكا .

الفصل 19 - أموال الخطايا لا تعتبر بميزان دخل الجمعية بل تبقى مؤمنة تحت يد أمين المال إلى آخر السنة التمثيلية وعندئذ تنتم بصفة جائزة لمن أظهر براعة فائقة من الممثلين أو الممثلات وعينه مدير التمثيل لتلك المنحة ووافق مجلس الإدارة على تعيينه .

القسم الفني :

الفصل 20 - القسم الفني يتركب من جوق التمثيل .

الفصل 21 - مدير التمثيل يرأس الجوق وهو المكلف خصوصا بتعيين الروايات المراد تمثيلها وتوزيع الأدوار على الممثلين والممثلات وإجراء التمرينات اللازمة عليهم وإعطاء دروس للممثلين والممثلات في أصول فن الإلقاء والتمثيل وترتيب الممثلين والممثلات بالرتب المبنية بالفصل 5 والفصل 6 .

الفصل 22 - مدير التمثيل يقدم لرئيس مجلس الإدارة في آخر كل سنة تمثيلية وقبل ابتداء العمل للسنة المقبلة بشهر على الأقل جدولاً في الروايات التي انتقاها للسنة المقبلة ولا يقع الشروع في التمرين إلا بعد مصادقة مجلس الإدارة عليها وإعلام مدير التمثيل بذلك .

الفصل 23 - يمكن لمجلس الإدارة تغيير الجدول المعروض عليه .

الفصل 24 - تاريخ كل حفلة تمثيلية يعينه مدير التمثيل ويعرضه على مصادقة رئيس مجلس الإدارة قبل الإعلان به .

الفصل 25 - تعيين رتب الممثلين والممثلات يعرضه مدير التمثيل على مصادقة مجلس الإدارة قبل الإعلان به وللمجلس إجراء تغييرات بها باعتبار سيرة الممثلين والممثلات .

الفصل 26 - مدير المرحس مكلف باستئجار المرحس من صاحبه حسب التعليمات التي يتلقاها من مجلس

أن يتفاهم من قبل مع صاحب المسرح لتحضير المناظر والأثاث اللازم ظهورها بالمسرح أثناء التمثيل ويحرص بنفسه على إظهارها وينظم ظهور الممثلين بالمسرح حسبما تقتضيه الرواية ويجب عليه الحضور بالتمرينات لإعطاء إرشاداته للممثلين والممثلات.

الفصل 27 - مدير المسرح له أن يستعين بممثل أو أكثر على القيام بخدمته فيعطي لمعينه لقب مدير مسرح معاون ورتبته يعينها مدير المسرح ويصادق عليها مجلس الإدارة.

الفصل 28 - الملحن مكلف بالتلفين أثناء التمرينات وأثناء التمثيل وينسخ الأدوار وتشكيلها.

الفصل 29 - حافظ الملابس يحفظ الملابس والأثاث التمثيلية من الأوساخ والتلاشي ويرفع للمرشد اللازم منها لكل حفلة تمثيلية حسب تعليمات مدير المسرح ويوزعها على الممثلين والممثلات ويسترجمها منهم بانتهاء التمثيل ويرجعها لمكانها بنادي الجمعية.

الفصل 30 - المكلف بالملابس مسؤول شخصيا عن كل ما عسى أن يتلف من الملابس والأثاث التي في عهده

الفصل 31 - الملابس والأثاث التمثيلية ترسم بـدفتر خاص يمضي عليه الكمسار العام اعترافا منه بوجودها والمكلف بالملابس اعترافا منه باتصاله بها وفي صورة انتزاع الحفلة من يده يسلم الملابس والأثاث على مقتضى ما حواه الدفتر المذكور.

الفصل 32 - معلم النسوة مكلف بتحفيظ أدوار الممثلات وإفهامهن عباراتها.

الفصل 33 - معلم الأخان مكلف بتحفيظ الأخان والأناشيد للممثلين والممثلات زيادة على القيام بالأدوار المسندة إليه.

الفصل 34 - نظير الممثلين والممثلات في خصوص الأمور الفنية راجع لمدير التمثيل ومدير المسرح كل فيما يخصه ويجب عليهم الانقياد لأوامرهما.

الفصل 35 - مسؤولية المسرح محمولة على عاتق الكمسار العام فيما يخص الأمور الإدارية ومدير المسرح فيما يخص الأمور الفنية.

الفصل 36 - كل ممثل أو ممثلة أحدث الهرج بالمسرح يمكن للكمسار العام إخراجه حالا من المسرح بطلب من مدير المسرح أو بموافقة.

الفصل 37 - كل ممثل أو ممثلة ارتكب مخالفة فنية تجري عليه العقوبات المبينة بالفصل 15 باعتبار اللوم والتخطئة فتهاجم الخمسة فرنك من خصايص مدير التمثيل أو مدير المسرح بالنظر لنوع المخالفة والباقي يصدره مجلس الإدارة بعد عرض موضوع المخالفة عليه بواسطة مدير التمثيل أو مدير المسرح وسماع جواب المتهم أو التهمة.

سوانح عن التمثيل بتونس (*)

محمد الحبيب

انصرفت سنة 1927 ولم يكن بالموسم من الفرق التمثيلية إلا جمعية التمثيل العربي وفرقة السعادة وفرقة المستقبل التمثيلي ولخروج أغلب أفراد الفرقة الأخيرة عنها اتحدت مع فرقة السعادة إلا أن أيام الاتحاد لم تطل وانفصلتا عن بعضهما بعد أن انضم للمستقبل أغلب ممثلي السعادة، واضطرت السعادة في سنة 1928 إلى الاضطراب عن العمل. ولاجتماع قوي كبيرة بفرقة المستقبل نشطت في عاينها والموسم الذي تلاه وكادت أن تحصل قصب السبق. وتحصلت على إعانة بلدية وإعانة من إدارة المعارف إلا أن عقارب السعاية دبت بين أجزائها ولعب حب الذات دوره فانفصل أكثرهم: وفي تلك الأحيان انفصلت السيدة فضيلة خيتمي عن جمعية التمثيل العربي وكانت ممثلتها الأولى وأسست فرقة باسمها وأولى رواياتها صاحب معامل الحديد. كما عادت فرقة التقدم العربي للظهور ثانية ومثلت رواية واحدة هي صلاح الدين الأيوبي ثم استبدل أفراد الفرقة الاسم وظهروا في روايتهم الثانية ثارات العرب باسم فرقة النجاح. وفي السنة نفسها ظهرت بتونس فرقة الشيخ إبراهيم الأكوذي والتف حول الشيخ جمع من تلاميذه

عمل الأستاذ جورج أبيض بجمعية التمثيل العربي موسما أخرج فيه روايات كثيرة. وبحكم الضرورة كان يضطر إلى اختصار الأدوار، وفي بعض الأحيان يستوي الممثل على الركع وهو لا يستظهر من دوره إلا القليل فيعتمد على الملحن وكان الأمر يسوى ملاحظات جورج الفنية التي يلقتها للممثل. وظهر ضرر هذه العادة بالتمثيل فيما بعد عندما فقدت تلك الملاحظات وكبرت الفرق فاظطرت أن تعهد بالأدوار لأفراد لم يخرجوا بعد أو تلك أول مرة يقومون فيها بإخراج دور وأصبح المشتغل بالتمثيل منذ أيام فقط لا يرضيه إلا دور بطل ويقوم بإخراجه وهو لم يحفظ منه كلمة ولا أدى التمرين عليه مرتين. وزاد الأمر عندما عمد السيد علي بن كاملة إلى تأجير الممثلين فأصبحوا لا يعملون إلا للظهور أو المال ولم يبق من الهواة إلا القليل. وعلى ذي حال كان التمثيل في السنوات 1925 - 26 - 27 - 28. وبالرغم عن سعي بعض المهتمين بإدارة الفرق لقتل هذه الجراثيم الحبيثة التي ستقضي على التمثيل فإن بعض الداء لا يزال موجودا والأنكى أن بعض المديرين يعمل جهده على تأييده.

(*) جريدة النهضة بتاريخ 4 جوان 1932 الوثيقة III - 19

من جمعية لن تقبله أخرى بعد إيجاد كفاءات للممثلين حتى لا يكون الرقص والقبول حسب مشتهيات المديرين .

الوثيقة III - 19

جريدة النهضة بتاريخ 11 جوان 1932

مر بالقاري الكريم الحديث عن الفرق وبقي علينا أن نتحدث على نواح أخرى لها أهميتها في رقي المسرح وربما كان لها عليه الفضل العظيم .

الروايات هي العنصر الرئيسي للمسرح وهي دعامة هذا الفن الجميل وتاريخ تطوراتها هو تاريخ الفن التمثيلي بأسره . وتنحصر الأنواع التي قدمت على المسرح التونسي في : المأساة (الندرام) والمفاجعة (التراجيدي) والملهاة (الكوميدي) والمخلوطة الشعبية (الميلودرام) والمغناة (الأوبريت) وبقيّة الأنواع لا تزال مجهولة من الفرق والجمهور . وعلى خلاف المعروف بين الأمم تمجد فرقا تمثل كل الأنواع مع صحر أكبر فرق أوروبا على الجمع بينها... وربما أعلن البعض عن نوع والرواية من خلافه فيثبت للعارفين جهله ويغفل غيرهم . ومثل هذا يرتكب في إسناد الأدوار فتجد من لا يمكنه أن يقوم إلا بأدوار الهرم أو الكهولة مثلا تسند إليه أدوار الشباب الأولى . ومن لا يجيد إلا أدوار العمل بالقيام بأدوار العنف وهكذا يتكون من إسناد الدور السبب في سقوط الممثل . وأرى أن الواجب يقضي أن يكون المدير عارفا معرفة جيدة بأنواع الروايات وما يلائم منها ذوق الشعب ويقوم بحاجته ولفرقة قدرة على إخراجه وعارف بطباع مثليه وما يحسنه كل واحد منهم حتى يحصل على النجاح .

عمد المشتغلون بالمسرح قديما إلى تمثيل الروايات المصرية التي هي من النوع المستحدث المسمى (فرانكو أراب) مزيج العربي الفرنجي كمقتبسات

فاستهل عمله برواية صلاح الدين الأيوبي . وفي سنة 1930 عادت فرقت السعادة للعمل مستهلة رواياتها برواية الوثائق بالله الحفصي . كما عادت فرقة الهلال ولكن لتمثيل رواية ماجدولين فقط .

وما جاء موسم 1932 إلا ويتونس أربع فرق : فرقة جمعية التمثيل العربي وفرقة المستقبل التمثيلي وفرقة الشيخ إبراهيم الأكودي وفرقة السعادة وكان الموسم بصفة عامة في نهاية الضعف لتفرق القوى وتوزع العناصر المختدرة على هذه الفرق ضرورة أن تونس لم تحو بعد من الاكتفاء في التمثيل ما يسد حاجة أربع فرق . وكنا نظن أن للآزمة دخلا في الفصل الذي مني به الموسم ولكن بّين من الاقبال الذي حصلته فرقة السيدة فاطمة رشدي أن الأمر بالعكس ، وفي ظني أن الموسم خير درس لأصحاب الفرق ، عرفهم أن الاتحاد والتضامن هو السبب الرئيسي لترقية الفن الجميل بهذه البلاد ومن نأى عنه فكانه صرح بأنه يعمل لفرضه الشخصي لا لوطنه وفنه .

يحتم الواجب أن يكون الجميع كلمة واحدة قوية تعمل لإعلاء الفن وتخلص في عملها زهدا يمكن التحصيل على رضى الأمة وتغيير الحكومة على مساعدتنا جديا . فهل أنتم مستعدون لنزع الاحقاد والشخصيات والعمل متكاتفين؟ الجواب ما ستظهره الأيام . أما الاعتماد على الدعاوى الفارغة والتعليل بشرح البرنامج الخيالية والتحدث عن الموسم المقبل بأنه سيكون فيه ما شاء الخيال الملبى وتأجير صبيان بعض الصحف فأمر لا يبلغ المقصود وهو كما يقول المثل لا يكمد حسود .

يجب أن نفكر في مقاومة الأضرار تفكيراً جدياً . يجب أن نجتمع نوابغ الممثلين وأن نغيرهم على استظهار الأدوار ودرس الشخصيات وأن نزرع في أفكارهم العمل على خدمة السفن والسعي في الاتقان لا التحصيل على مال أو دور بطل ولا يسند الدور إلا لأهله ومن استحق الرقص

والأنشودة وكل ما من شأنه أن يقرب المسرح من مجالس الأسس. وتتمتع حركة التأليف والنقل حركة النقد المسرحي فلقد وقع الاهتمام به وقبلًا كانت الصحف تكنفي بالإعلان عن الرواية وشكر الفرقة على مجهودها بعد التمثيل أما الآن فقد وقعت محاولة إبداء الآراء في الرواية من حيث التأليف والتأدية والإخراج بقطع النظر عن اندساس من لا يفهم من التمثيل شيئًا ضمن النقد وإملاء الغرض على البعض الآخر حتى يجعل من الحبة قبة ومن الجبل فارة. فلقد رأيت من ذم شيئًا لصدوره من فرقة له مع صاحبها غرض وشكر الشيء نفسه ومجده لصدوره مرة ثانية من فرقة ينتمي لإحدى ممثلاتها...

ونحن لا نريد أن نتناول النقد بالنقد لأن ذلك ليس من موضوع هذا البحث إذ هدفنا أن نكتب حقائق للتاريخ فقط بنسب فيها الأشياء كما هي بدون تحيز أو تحامل لهذا نرى من المحتم علينا أن نصدر كلمة حق وإن غضب لها البعض.

إلى سبيل التقديم لم يتقدم كثيرا على نسبة تقدم المسرح ولا لزم في ذلك إذ يكون التقديم بطيئا لا يرضي من يتلهفون على إيجاد نهضة أدبية مسفرة في مستوى راق، ولكن للزمن شرعة وللتطور سنة لا تخالف وللتربية الاجتماعية تأثير كبير على الإبداع بالحق وعدم المكابرة. ثم هناك مسألة لها أهميتها في الموضوع فلقد اعتادت صحف أوروبا أن تعهد بنقد الروايات والكتب إلى مشاهير المؤلفين الذين اتفق الناس على مقدرتهم وكتب لهم النجاح في مؤلفاتهم ويكون الناقد إذ ذاك أعلم من المستقد أو بالأحرى أعرف بأسباب النجاح لأنه في مصر وتونس تجد الصبي الناشئ يلقي بنفسه في غمار نقد كتاب عالم قطع السنين في التأليف وإخراج عشرات الكتب التي تداولتها الأيدي وربما كان الناقد يتخذ المستفيدين منها وهذا السبب في الفوضى السائدة في شأن النقد وعدم مسابرة للرقى العام.

غيب حداد وطينوس عبده ومؤلفات خليل القباني وأمثالهم ثم انتقلوا إلى الأنواع الأخرى بعد ذلك. وكتب السيد محمد الجميلي صاحب الصواب الأغر رواية السلطان عبد الحميد بين جدران يلدز واشترك المرحوم عزوز الشيخ مع محمد الشيخ محمد مناشو والشيخ راجح إبراهيم في تصحيح وتنقيح بعض الروايات للشهامة العربية. وكتب الشيخ مناشو رواية الانتقام وخلف هذه اللجنة في الشهامة المرحوم أحمد العتكي والسيد محمد بلحسن والسيد محمد بورقية وكان من جهة أخرى بجمعية الآداب الشيخ عبد العزيز الثعالبي والمرحوم الشيخ بورقية الوكيل (***) والسيد علي الحازمي يهتمون بالاقتراس والترجمة لجمعيتهم كرواية سالم وسالم ورواية حفصية وهؤلاء هم الذين وضعوا الحجر الأول في التأليف والترجمة للمسرح التونسي.

وبعد الحرب العالمية نزع المشتغلون بالفن الجميل بتونس إلى ترجمة الروايات الأولى بالهداية أحمد العتكي - محمد بورقية - محمد الشوك - محمد الصالح - رضا الأحمر - محمد فارح - البشير المتهني - محمود زروق - ابن عثمان قدموا للمسرح روايات جيدة تمتاز بفصاحة العبارة ودقة الترجمة ووقعت محاولة التأليف والاقتراس من غير هؤلاء كالسيد الطيب الجميل الذي ألف رواية (هو عام) بالاشتراك مع المرحوم أحمد العتكي. وهذه الظاهرة المباركة دلت على اهتمام حملة الأقلام بتزويد المسرح بروايات مختلفة هي في مغازيها ولغتها أرقى بكثير من الروايات المصرية ولا يفوق المسرح المصري المسرح التونسي من هذه الجهة إلا بكثرة العدد المقدم له وذلك ناشئ عن كثرة الطلب هناك وفقدان الجزء هنا.

وبفضل ذلك أصبحت الروايات التي تقدمها فرقنا تنطوي على العبرة البالغة وتحوي الفكر القيمة بعدما كانت روايات الأمس لا تقوم إلا على الفكاهة

ما يظطرنني إلى السخرية منه فهل أكون ملوما إذا اتهمته مع الصحيفة التي نشرت له بالتحامل ولم أقم لقوله وزنا .

هذه أشياء يجب أن يراعيها إخواني رجال الصحافة الأغراء حتى لا يقعوا في مزالق تقتل ثقة القراء بهم وتأتي بعكس ما أملوا من نشر ذلك النقد المفروض .

ولنضرب لذلك مثلا لو انتقد على كتاب ألفته أحد شيوخني لما أمكنني أن أسفه رأيه ولا تحدثني نفسي بأنه تحامل علي ولنظرت في انتقاده وأصلحت خطتي لأنه أعلم مني وأعرف بما يلزم . أما إذا انتقدني أحد تلاميذي أو من هو في صفهم ورأيت بالانتقاد من الخلط والهوس

الهوامش والاحالات

** محمد بورقية (1882 - 1928) درس بالزيتونة، وعمل وكلاء، كان من أعضاء الحزب الإصلاحي وجماعة (سيدي أبي سعيد)، ساهم قبلها بحركة الشباب التونسي وجمعية الآداب، أصدر جريدة (لسان الحق) سنة 1896 وساهم بالتحريض في كل من (المتنظر) و(البرهان) و(النهضة).



الشعر المسرحي (*)

محمود بيرم التونسي

ظهرت الروايات على سائر مصر في الوقت الذي اغتفى فيه مثل هذه الروايات في بعض المجالات المصرية، ثم تنبعت أغلبها وما كتبه النقاد عنها فإذا هي تسقط جميعا ولا يبقى منها غير (مجنون ليلي) التي وقاها من المتروك «بلاغة» المرحوم شوقي بك، وحظها «اندروماك» التي عانت إلى اليوم ببلاغة راسين وحدها.

للشعر جهامة تصعد عنه النفوس أميائا، ونحن مستنصر مثل هذه الجهامة عندما نضع بين أيدينا ديوانا ضعفا كديوان البحتري، قل من يستطيع قراءته من أوله إلى آخره بالشطاط الذي يقرأ به قصة منشورة، أو كتابا أقر. هذه الجهامة وأجر المعذرة عن هذا التعبير يجب التخلص منها.

ويلع أن الشاعر المسرحي يجب أن يضع حدا بين الشعر الذي يفاجئ الأسماع ويختطف انتباهها، وبين الشعر الذي يتلوه القارئ من الديوان ويتأمله على سهل.

ورأى أن شعراءنا الذين قدسوا الروايات للمسرح قد أولعوا «بالإجادة» والصعود بشعرهم إلى مستوى جهود الشعر العربي، بل والتفوق عليهم. وأي إجادة؟ وإجادة اللفظ والمعنى كأنما الأمر لا يتعدى نظم قصيدة تشغل القارئ أو السامع لحظة ثم تظوى. وتصبح الرواية مجموعة من الشعر «المتين» تحتاج إلى سامع مذهب. واسع الصدر يجلس أمامها ثلاث أو أربع ساعات لملعبها واستيعاب معانيها وتفهم بلاغتها. ولا يتفق لكل شاعر أن يكون له لسان شوقي أو راسين، كما لا يتفق لهذين أن تكون كل رواياتهم طلمية الأسلوب، فصيغة العبارة، وإذن تكون «الإجادة» وحدها نكبة على الرواية غير ما تنكب به من الأغلط الأخرى التي سبق إليها مؤلفو التراجيدي. ولم يتنظفوا إليها إلا بعد أن قضت على مجهوداتهم وقد تبهم مؤلفونا في تلك الأغلط واحتملوا غلطهم بأمانة.

(*) جريمة (الزمان) 27 مارس 1934 - محمود بيرم التونسي شاعر ورجل وقصاص تونسي الأصل ولد بالأسكندرية سنة 1893 عاش الحداثة والشعر والنقي، ارتبط في إنتاجه بالواقع اليومي ورأى بعينه المصدمة ما لا يراه غيره، دافع صيته حين اقترن بركيذه أحمد وأم كلثوم. أقام في تونس من 1932 إلى 1937، وانخرط في الحركة الأدبية والصحفية من خلال مساهمته ومسؤولته في الجرائد الثالثة - الزمان - الشباب - السردوك، تابع الاستعمار والفكر التقليدي وساند جماعة تحت السور وكان قريبا من عناصرها، كما أزر الشابي، توفي 1961

فمن ذلك توزيع العوار على أشخاص الرواية بنسبة يأبأها الذوق والعدل أيضاً. فالشخص الواحد يستبد بالإلقاء منولوج طويل قد يزيد عن العشرين بيتاً. بينما الآخرون واقفون سكوتاً حتى يفرغ ليرد عليه أحدهم بمنولوج مثله، أو أطول منه. وفي مثل هذا الموقف يتصاعد «البواخ» في جو الرواية ويستولي الملل على السامعين. ولن ينقذ الرواية من المقروط براعة الممثلين مهما كانت فائقة.

ثم عيب آخر لعله قاصر على روايتنا وحدها هو القوضي في اختيار الأوزان والقوافي اللانقاة بكل سطح وموقفه. وما يخوض فيه من العديث. لأن للشعر العربي موسيقى ظاهرة تتنوع أنغاسها بتنوع الأوزان. فلن لم نستطع الانتفاع بها فقدت الرواية رونقها وأجمل عنصر في زخرفها، ثم قوضي الانتقال من وزن إلى آخر عندما يشعر واضع الرواية أن شعره ثقل على السمع فينتقل إلى وزن آخر ليس بينه وبين القوم حيلة مرعبة ولا حكاوية ويتصرع الاستماع بالتفكك مما كان منته.

وبعض الشعراء يقطع البيت الواحد، أو السطر الواحد ويرزعهما بين الأشخاص لا أكساباً مقطوعة من مفاصلها بل أشلاء مزقها كما يتفق. وهذا إهمال لا يؤبه له في ظاهر الأمر. ولكنه شناعة تظهر إذا فرضنا أن المؤلف خياط يعمل المقص بدلاً من القلم.

إنه لا مناص عن وضع أسلوب خاص للشعر المسرحي، يستل بعيافته وشركبه عما في شعر الدواوين. أسلوب يحتوي إشباع السمع وحده، وقد يبدو تافهاً أو سخيفاً إذا سمع ممن يجبل فن الإلقاء كما يبدو سخيفة القطعة الغنائية يلقيها شخص في الصوت يجبل فن الغناء. هذا الأسلوب مشروط لذوق الشاعر ولا يستطيع وصفه أو تعديده لأن كل شيء مستمد من الذوق يفسده الوصف والتعديد، ويبعدانه عن الألفهام.

وننظر مرة أخرى للرواية المصرية. وفي أي ناحية وقف مؤلفنا فتجده قد حصر نفسه في كل مواقفها، وكتب لأشخاصها شعره لا شعرهم. وأنكره لا أكلأهم. وفصل لهم من عنده ما لا يتفق مع هياتهم ومواقفهم. في حين أن واجبه نسيان شخصيته والتجرد منها تماماً والوقوف من روايته موقف الخادم المطيع الذي يؤدي ما يطلب منه لا موقف المسيطر المستبد وإن كانت له موهبة من فصاحة وبلاغة وقوة ممتازة فليقدم كل ذلك قرباناً للأشخاص روايته ويثقف هو بعيداً ينظر مع الناظرين، ولاخوف بعد ذلك على شخصيته من الضياع، لأن العمل برمته منسوب إليه في النهاية.

وأعود فأخضع وأجيبك الشاعر المسرحي فيما أرى من هم أشخاصه؟ ما مواقفهم؟ بأي الكلام يجب أن ينطقوا؟ ما وقع كل ذلك عند جمهور المستمعين؟ هل تسرب شيء من شخصيته إلى أشخاص الرواية وهو لا يشعر؟

فهذه بعض الملاحظات التي رأيت وجوب الانتباه إليها عندما سلكت هذا الطريق أمرضها ولا أفرض أتباعها على حضرات المؤلفين الذين تنفذ نظراتهم إلى أعماق مما نظرت، ويعجب عليهم الذهاب في البعث إلى أبعد مما ذهبت لينتفع بآرائهم هذا الضرب العديث في أدبنا.

لجنة الدفاع عن المسرح التونسي (*)

جريدة الثريا

النشأة :

- أمين المال السيد محمد التملّاحي

- نائبه السيد مصطفى خريّف

- الأعضاء السادة: الهادي المبيدي، الصادق الوافي، المثوي السنوسي، قصي المكي، المنصف الككّاك، بلحسن بن شعبان.

وابتدأت اللجنة أعمالها في 13 المحرم عام التأريخ وهي يومها الأول جهودها وبعد تقديم قانونها الأساسي إلى وزارة الثقافة والأمن العام اتصلت منها برئيس تحت عدد 1296 س. المؤرخ في 10 فيفري 1945.

وبعد مخابرة مع إدارة التعليم العمومي أعدت برنامجا للتعليم لمدة ثلاثة أعوام منها عام تحضيري وستان لإعطاء دروس خاصة بالتمثيل بعد أن يجتاز التلامذة امتحان انخراط في سلك الدروس. والعمل جار للحصول على المصادقة الرسمية عن البرنامج المذكور للشروع في التدريس.

وقد انتخبت اللجنة عشرة من الأساتذة الذين يحملون الشهادات العليا والثانوية من مختلف الكليات الأوروبية والتونسية للقيام بهاته الدروس. وسيقع الإعلان عن شروط هذا الالتحاق بهذا المعهد التمثيلي في الإيتان.

على بركة الله تأسست بالحاضرة التونسية جمعية تحمل الاسم أعلاه والغرض من إنشائها :

1 - فرض اللغة العربية بالمسرح

2 - تأسيس معهد التعليم المسرحي

3 - إيجاد لجنة لضبط الكتب والمسرحيات التي يمكن تعريبها والإرشاد إلى مصادر الوثائق والإستناد في التأليف المسرحي.

4 - تكوين الثقافة المسرحية في المتفرجين.

5 - إنشاء بناية تونسية للمسرح المحلي.

6 - إحداث مكتبة مسرحية

7 - إصدار نشرة دورية تكون أداة للوصول إلى الغاية المقصودة.

- الرئيس الشيخ محمد العربي الكبادي

- نائبه السيد حسن الزمرلي

- الكاتب العام عثمان الككّاك

(*) جريدة الثريا، السنة الثانية، فيفري 1945.

والمخاطبة مع اللجنة تكون على طريق نائب الرئيس
بشارع باريس رقم 119 بتونس.

رئيس اللجنة محمد العربي الكبادي

الثريا : بمجرد اتصالنا بهذا البلاغ من هاته المؤسسة
المباركة بادرنّا بنشره لما تتحقّقه في مجلسها الإداري من
الكفاءة والمقدرة عن القيام بالعمل الصالح، أغد الله
ييدهم وجعل النجاح حليفهم.

صور من نشاطها : (الثريا عدد 11 نوفمبر 1945)

افتتحت هذه اللجنة أعمالها يوم 18 أكتوبر 1945 بإقامة
حفلة بالقاعة الكبرى بمحمد ابن خلدون شارك فيها من أدباء
الحاضرة الأساتذة : عثمان الكفاك - حسن الزمرلي - الهادي
العبيدي - مصطفى خريقف - محمد الصالح المهيدي.

وقد كانت الخطب والكلمات توضح الغاية التي
تسعى إليها اللجنة والباعث على تكوينها وبرنامج عملها
الذي يتلخّص بالنسبة للسنة الجارية في النقاط التالية :

محاضرات ودروس نظامية في فن التمثيل بأحد المعاهد
الدراسية بالحاضرة. وإنشاء منبر حرّ لتكوين الذوق
الفني في جمهور رواد المسرح.

وحضر حفلة الافتتاح رجال العلم والأدب وفي
الطليعة من ناب عن جناب شيخ مدينة تونس ومن مثل
مصلحة الأخبار ورئيس جمعية الاتحاد المسرحي كلّ
الله عملها بالنجاح.

وفي الأسبوع الذي يليه ألقى الأستاذ عثمان الكفاك
سمرا قيما عن «شكسبير على المسرح التونسي» وكانت
تصحب السمر مسجّلات لبعض مواقف من أشهر
روايات الروائي الانقليزي الكبير.

كما ألقى حضرة الأستاذ الكبادي محاضرة عن تأثير
المسرح العربي بتونس على ألسنة العوام.

هذا وقد وافقت إدارة المعارف على برنامج دروس
هذه اللجنة وخصّصت لها مكانا تلقى فيه وربما ابتدأت
اللجنة في التدريس أوائل شهر ديسمبر.

نص قرار تكوين الفرقة البلدية

وثيقة

إنّ رئيس بلدية تونس :

الفرقة البلدية وعلى تطبيق البرنامج السنوي من طرف لجنة الثقافة والرياضة وحفظ النظام العام لتلك الفرقة مع السهر على تطبيق القانون الأساسي وإشعار رئيس لجنة الثقافة أو نائبه بكلّ تقاض من القيام بالواجب من طرف أعضاء الفرقة .

الفصل الرابع : يجب على مدير الفرقة عرض جدول أعدل مفصل مع مصادقة رئيس لجنة الثقافة والرياضة ، كما يجب على أعضاء الفرقة الامتثال لجدول الأعمال المصادق عليه .

الفصل الخامس : يتحمّن على أعضاء الفرقة الامتثال لجملة شروط هذا القانون وتطبيق كلّ التعليمات الصادرة عن مدير الفرقة مع الالتزام بتسخير كافّة نشاطهم الصناعي لفائدة الفرقة البلدية ولا يمكنهم تعاطي أيّة مهنة أخرى بدون سالف رخصة كتابيّة من رئيس البلدية .

كلّ مخالفة لتلك الشروط تجرّ مدير الفرقة على تحرير تقرير في الموضوع يحال على رئيس لجنة الثقافة والرياضة عن طريق مدير المسرح .

الفصل السادس : يمكن لمدير الفرقة الترخيص في الغيب 24 ساعة إثر طلب كتابي وذلك لمُدّة لا تتجاوز سنويا الخمسة أيّام .

بعد اطلاعه على الأمر المؤرّخ في 30 أوت 1958 المتعلّق بإحداث بلدية تونس وعلى الأمر المؤرّخ في 14 مارس 1957 المتعلّق بقانون البلديات حسبما وقع تنقيحه وإتمامه بالنصوص التي تلته وعلى القرارين المؤرخين في 27 أوت و 5 أكتوبر 1955 المتعلّق بإحداث وإعانة تنظيم الفرقة البلدية لفن التمثيل العربي ونظرا لما أظهره كافّة الممثلين من المقدرة الفنيّة وحسن الاستعداد منذ إحداث هذه الفرقة بتاريخ 08 نوفمبر 1954 .

وحيث أنّ لجنة الثقافة والرياضة أثناء جلستها المتعقدة يوم 16 جوان 1960 قرّرت مبدئيا إعداد قانون أساسي لهذه الفرقة وباقتراح من الكاتب العام للبلدية .

قــرــر :

الفصل الأول : تحدث بلدية تونس فرقة تمثليّة تحمل اسم «فرقة بلدية تونس» .

الفصل الثاني : تتألف تلك الفرقة من : مدير مساعد ومزيّن وملقّن وعدد غير مضبوط من ممثّلين متعاقدين ويمكن لمدير الفرقة أن يقترح عرضيا انتداب ممثّلين أو محترفين .

الفصل الثالث : أنّ المدير مسؤول على حسن سيره

الفصل الخامس عشر: لأعضاء الفرقة البلدية الحق في التمتع بإجازة سنوية خالصة مدتها شهر.

الفصل السادس عشر: يحال كل فرد من أعضاء الفرقة على مجلس التأديب عند ارتكابه مخالفة ذات أهمية.

الفصل السابع عشر: يترتب على مجلس التأديب من:

1 - رئيس لجنة الثقافة والرياضة

2 - مستشارين بلديين من أعضاء لجنة الثقافة والرياضة.

3 - نائب عن الإدارة البلدية

4 - ثلاثة ممثلين منتخبين من بين أعضاء الفرقة.

مدير المسرح ومدير الفرقة يحضران بصفة استشارية في أشغال مجلس التأديب.

ولكل فرد حق في إحالته على مجلس التأديب وعند ذلك يقع إعلامه بنوع التهمة الموجهة ضده.

للمتهم وأعضاء مجلس التأديب الحق في الاطلاع على ملف القضية سعة أيام على الأقل قبل تاريخ انعقاد المجلس.

الفصل الثامن عشر: الكاتب العام للبلدية مكلف بتنفيذ ما تضمنه هذا القرار.

تونس في 12 فيفري 1962

رئيس البلدية

الامضاء : أحمد الزاوش

اطلعت عليه ووافقت

تونس في 4 جوان 1962

بالتبابة عن كاتب الدولة للداخلية

وعن

الإدارة الجهوية والبلدية

الامضاء : الباجي قائد السبسي

الفصل السابع: كل تأخر أو غياب بدون موجب أو عدم امتثال يستدعي تحرير مطلب إيضاح يحال بدون تأخير على رئيس لجنة الثقافة والرياضة عن طريق مدير المسرح معمل برأي مدير الفرقة مع اقتراح العقوبة إن اقتضى الحال.

الفصل الثامن: أن عقوبات الدرجة الأولى (كالردع والتوبيخ والتوقيف لمدة لا تتجاوز الثلاثة أيام) يقررها رئيس البلدية باقتراح من لجنة الثقافة والرياضة.

وأما عقوبات الدرجة الثانية كالتوقيف لمدة تتجاوز الثلاثة أيام والتفهقر والطرده فيقررها رئيس البلدية إثر مفاوضات مجلس التأديب.

الفصل التاسع: يحظر على كل أجنبي دخول المسرح البلدي أثناء التدريب إلا برخصة من رئيس لجنة الثقافة والرياضة.

الفصل العاشر: ينقسم أعضاء الفرقة إلى ثلاث رتب: رتبة أولى وثانية وثالثة ولكل رتبة صنفان من الأجرة.

الفصل الحادي عشر: أن ترتيب الممثلين وتحديد أجورهم يقررها رئيس البلدية باقتراح من رئيس لجنة الثقافة والرياضة بعد موافقة اللجنة لشكل إليها بالفصل الثاني عشر.

الفصل الثاني عشر: يترتب على اللجنة المشار إليها بالفصل الحادي عشر كما يأتي:

رئيس: رئيس لجنة الثقافة والرياضة

أعضاء: ثلاثة مستشارين بلديين من بين أعضاء لجنة الثقافة والرياضة.

نائب عن الإدارة البلدية- مدير المسرح ومدير الفرقة.

الفصل الرابع عشر: يمكن إعطاء منحة تشجيع في موافق كل موسم تمثيلي تقام من المداخليل (يعنيها رئيس البلدية) لأفراد الفرقة حسب ترتيبهم.

على أنه من الممكن حرمان الممثلين الذين ارتكبوا مخالفات من تلك المنحة.

من النجمة إلى «يلدز»

محمد المديوني

1 - من النجمة إلى «يلدز»

1-1 - النشأة :

لقد عرفت البلاد التونسية حياة مسرحية كثيفة منذ بدايات القرن التاسع عشر ولكنها كانت موجهة بشكل خاص إلى الجاليات الأوروبية المقيمة فيها، وتتجلى كثافة هذه الحياة المسرحية في كثرة المسارح التي لها الإيطاليون والفرنسيون في العاصمة منذ بدايات القرن السابق، ولقد أحصى راوول دارمون Raoul DARMON في مقال له صدر سنة 1951 (1) عددا كبيرا من هذه المسارح (2) ولم يكتف باستعراض عناوين كثيرة لمسرحيات قدمتها في هذه المسارح فرق أوروبية وافدة أو فرق فرنسية محلية بل أشار إلى أن عددا من الفرق الإيطالية والفرنسية كانت تمر بتونس العاصمة فتقدم عروضها في قاعاتها قبل أن توجه لمسرحياتها تلك إلى العاصمة المصرية لتقدمها على أركام المسارح الحديوية (3) مما يؤكد التناظر بين مساري نشأة المسرح في صورته المتعارفة في كل من مصر وتونس واتحاد الأسيايب العميقة الكامنة وراء الأمر وذلك رغم الفوارق النوعية القائمة بينهما، ولقد سعى راوول دارمون Raoul DARMON في مقاله هذا إلى البرهان على أن الحياة المسرحية، فرجة

وإنتاجا ونقدا، لم تنقطع في تونس منذ بدايات القرن XIX إلى عهده مؤكدا تأصل ممارسة هذا الفن لدى الجالية الفرنسية (4) المعثرة في تونس. واتسام الحياة المسرحية لدى الأوروبيين بمثل هذا الاتصال وإن كان لا يعني مباشرة أهل البلاد العرب والمسلمين، وخاصة في النصف الأول من القرن التاسع عشر، هو عامل من عوامل نشأة هذا الفن لديهم، فلا يمكن أن تكون هذه التأسيس المسرحية بخافية عن النخبة التونسية التي كانت متشغلة بمنجزات البلدان الأوروبية من حيث انشغالها بمستقبل أوطانها، ولقد بدأ الاطلاع على هذه المنجزات والتفاعل معها وفهم أسسها، في عدد من آثار هذه النخبة، شرطا من شروط تحقيق هذا المستقبل. ولم يكن ذلك بمعزل عما طرأ على المعطيات الجغرافية والسياسية من تحول نشأت معه ظروف موضوعية حتمت هذا الاتصال المباشر بأوروبا، وليست حملة نابليون على مصر (1798) واستعمار فرنسا الجزائر (1830) وتفكك السلطة العثمانية إلا تمهيدا لبعض هذه المعطيات الجغرافية السياسية الجديدة. وهذا الاتصال بأوروبا ورمزياتها منشئ لكليات للمثاقفة لا تخلو من تركيب وتعقيد. والنظر فيما صورته الكتب المؤرخة لتلك الفترة يقف على مظاهر تبدو معها مسالك المثاقفة في

رحلاتهم ذكر للمسرح وممارسته عند الأوروبيين جنباً إلى جنب مع مظاهر حياتهم ومؤسساتها (10).

ولعل أهم ما قامت عليه الدعوات الإصلاحية وبرايمجها إنما هو التحويل على بناء سياسة تعليمية تسمح بمثل هذه الثقافة من حيث سعيها إلى توفير الوسائل الكفيلة للطلبة بالاستفادة من إنجازات الأوروبيين؛ فكان عماد برامج التعليم في هذه المؤسسات المستحدثة إنما هو تعليم اللغات الأوروبية وخاصة منها الفرنسية إلى جانب اللغة العربية وآدابها وتلقين العلوم التجريبية إلى جانب العلوم الشرعية (11). وإضافة إلى هذه المؤسسات التعليمية العصرية يمكن أن نذكر الإصلاحات التي أدخلت على برامج التعليم في جامع الزيتونة وإنشاء الجمعيات الثقافية المساندة لمثل هذا الإصلاح وخاصة منها الجمعية الخلدونية (1896) التي كانت تدرس اللغات الأجنبية والعلوم التجريبية لتلاميذ جامع الزيتونة بالأخص (12)، والناظر في مسالك الثقافة هذه تراهي له أهمية كبيرة يرجع إلى خروج النخبة التونسية أولاً ثم الجمهور (الطريق)، ثانياً، من موقع الناظر من ثقب الباب إلى العروض المسرحية التي كانت تقدم للمعمرين من الفرنسيين في تونس ومدن المملكة إلى التفاعل مع نتاجات هذا الفن والعمل على ممارسته ممارسة فعلية خاصة وأن عدداً من الرّحالة التونسيين الذين خصوا هذا الفن بعنايتهم فانشغلوا بتصويره وبيان خصوصياته في إطار ما شاهدوا من منجزات الأوروبيين قد تساموا عن إمكان ممارسته في البلاد التونسية (13).

ولم تكن الحياة المسرحية في الشام ومصر خافية عن النخبة التونسية إذ غالباً ما كانت تصلهم أصداً ذلك من خلال ما كتب الرحالة التونسيون (14) أو عن طريق ما كانت تنشره الجرائد والمجلات التي ما انفكت تزايد منذ منتصف القرن السابق (15)؛ وإلى ذلك كله يمكن أن نضيف ما بدا عند عدد من ممثلي السلطة الاستعمارية الفرنسية من ميل إلى ترغيب التونسيين في نتاجات هذا

تونس متعددة تعدداً وذلك قبل قيام الحماية الفرنسية سنة 1881، فإلى جانب الحضور المتصل للجاليات الأوروبية في مدن البلاد التونسية وتزايد عدد أفرادها تزايداً مستمراً (5) تحدثنا الوثائق التاريخية عن العلاقات المتينة التي ما انفكت تنشأ بين عدد من بايات تونس وملوك فرنسا وحكوماتها (6) بصورة أصبحت معها زيارة ملوك تونس وعائلاتهم وموظفيهم البلاد الفرنسية الأوروبية عامة أمراً متواتراً (7) ثم إن في هذه الكتب ما يدل على طبيعة العلاقات الاقتصادية الرابطة بين تونس وفرنسا والتي بدا معها الاقتصاد التونسي دائراً إلى فلك الاقتصاد الفرنسي. وما اتفاقيتا ستي (1802) و (1824) (8) إلا تجسيد دبلوماسي لواقع ما انفك يتأكد مع مرور الأيام قوامه تهيئة اقتصادية واندراج ضمن الدورة الاقتصادية الاستعمارية العالية؛ وهذا الاندراج مؤثراً لا في الحياة الاقتصادية للبلاد فحسب وإنما هو مؤثر كذلك في نسق حياة عدد من التونسيين ساكني المدن الكبرى خاصة، إذ ستنشأ عندهم عادات مستحدثة وحاجات استهلاكية جديدة هي تجسيد لنموذج من العيش مختلف عن المهود. وهذا من شأنه أن يؤثر في سلكية الناس و مسار كهذا هو مسار مناسب لفعل الثقافة منسّط له تنشيطاً. وإذا ما اعتبر المرء التوجهات الإصلاحية عند النخبة التونسية تبين له أهمية مسالك الثقافة ووقف على تعددها، فتكاد تلتقي هذه التوجهات حول اعتبار الإصلاح المنشود قائماً بالضرورة على استيعاب مظاهر «التقدم» التي عرفتها البلاد الأوروبية وعلى السعي إلى توفير ما به يمكن للتونسيين أن «يلحقوا» بهؤلاء الأوروبيين. ولقد كان مرجع أغلب هؤلاء المصلحين التونسيين في دعواتهم الإصلاحية، ما شاهدوه في البلدان الأوروبية التي زاروا وما عايشوه فيها. وهذا جلّي في جمع هؤلاء، عند تدوينهم «رحلاتهم» بين الانصراف إلى وصف مشاهداتهم والتعليق عليها وبين رسم ملامح المنحى الإصلاحي رسماً اختلقت دقته من واحد إلى آخر (9) إلا أنه لا يكاد يغيب عن كتب

القرن وفي ممارسته ممارسة فعلية. ولقد تجلّى ذلك في ما اتخذ من قرارات من قبل أعضاء المجلس البلدي لمدينة تونس وكان كلهم من المستعمرين الفرنسيين. ويقف المطالع لصحف سنة 1907 بصورة خاصة على جدل قائم حول قرار صدر عن مجلس بلدية تونس يجمع فيه على تنظيم عروض مسرحية ناطقة بالعربية وموجهة، طبعاً، إلى سكّان البلاد الأصليين في المسرح البلدي الرَّاجع إليه بالنظر. ولقد تراوح هذا الجدل بين التحمس إلى الفكرة والدعوة إلى تنفيذها سعيًا إلى إقامة الدليل على السمة التحضيرية التي تميز الاستعمار الفرنسي وبين الاحتراز على هذا القرار والدعوة إلى إحكام المراقبة للنشاط المسرحي المحلي إن نشأ، حتى لا يوظف توظيفاً يشجّع على إذكاء نار التصصب (كذا) عند التونسيين (16). ومثل هذا الجدل يدل على أن هذا الفن لم يكن غريباً عن النخبة التونسية وأن الرغبة في ممارسته ما انفكت تتجلى مظاهرها في الحياة الثقافية التونسية وعند النخبة المتأقفة بشكل خاص، بل إن عدداً من القرائن تؤكد الأمر نستنتجها، خلافاً في تواتر استعمال عدداً من المصطلحات والمفاهيم في الجرائد التونسية الصادرة قبل سنة 1907 تلك، إذ في بعضها ذكر... للأعبي وشخصيات تياترية مدعشة يقوم بها ولد قوبطة وجماعته... [مشاهدة] قدمها كيكي قوبطة وجماعته المشخصون... (17) ومعلوم أن كلا من «الأعبي» وتخصيصات تياترية و«مشخصون»... هي من المصطلحات في الصحافة المشرقية ولدى ممارسي هذا الفن في المشرق العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر شأن يعقوب صنوع وغيره (18).

1-2 - النخبة :

كانت سنة 1908 سنة هامة في تاريخ الممارسة التونسية للمسرح إذ قامت في تلك السنة أول مبادرة من طرف مجموعة من التونسيين لتكوين فرقة مسرحية أطلقوا عليها

اسم «النخبة». والتأثر في طبيعة أعضاء هذه المجموعة يلاحظ أن الجامع بين أغلبهم إنما هو اتماؤهم من حيث مهنتهم إلى شرائع اجتماعية جديدة على المدينة التونسية هي وليدة مؤسسات مستحدثة فمنهم الإداري والموظف في القنصلية (19) ومنهم الصحفي مدير الجريدة (20) إلى جانب المرشد الطبي (21) إضافة إلى أنهم كلهم من سكان مدينة تونس. وأما المسرحية التي عمدوا إليها بعدونها فهي عطيل لشكسبير، ولعل اختيارهم ذلك يعود إلى كون بطلها مغربياً وإلى كونها من المسرحيات التي عرضتها الفرق الفرنسية والإيطالية التي كانت قد زارت تونس مرات عديدة إضافة إلى صدى العروض التي أنجزتها الفرق المشرقية في مصر في نهاية القرن التاسع عشر في الصحافة التونسية الناشئة (22).

ولئن لم ير الجمهور التونسي المسرحية التي عمل أعضاء فرقة النخبة على إعدادها، فإن عدداً من أعضائها سيكون نواة لنشأة فرق مسرحية تونسية ستمارس هذا الفن بممارسة فعلية مكتملة خاصة وقد توفرت في هذه السنة ذاتها (1908) للنخبة التونسية فرصة مشاهد مسرحيات باللغة العربية من تقديم فريقي قادمين من الشرق العربي

1-3 - الفرق المشرقية :

التقت أغلب الجرائد الصادرة بتونس في شهر سبتمبر (1908) وخاصة منها الناطقة باللغة الفرنسية (23) حول الإعلام بحدث مهم، من حيث جذته على البلاد التونسية، يتمثل في قدوم فرقة الكوميديا المصرية. ولقد عملت هذه الجرائد، كل بطريقته، على تأكيد أهمية هذا الحدث فعمل بعضها على التعريف بهذه الفرقة ويصاحبها الشيخ عبد القادر المصري وعملت أخرى إلى جانب ذلك على التعريف بهذا الفن وبيان دلالاته الحضارية والترويج في نتاجاته والدعوة إلى مشاهدة عروض هذه الفرقة (24)، في حين توجه البعض الآخر

ميرزة موقعه من المسرح الشامي والمصري في شيء من الإطراء غير خاف (32). ولقد نجح سليمان قرداحي في كسب مصداقية لدى النخبة التونسية والسلطة المحلية على السواء إذ نال من الباي نيشان الافتخار ولم يتوان الصحفيون في إطرائه ومسرحه نثرا وشعرا (33) غير أن الموت لم يمهله حتى تتطور صلته بالنخبة التونسية ويحمي المسرح والراغبين في ممارسته فلقد مات يوم 5 ماي 1909 وهو بصدد إعداد العدة للقيام بجولة فنية في الجزائر (34). ولكن المدة الوجيزة التي قضاهما سليمان قرداحي وفرقة في تونس لم تمنع عددا من التونسيين -سواء منهم أولئك الذين سبق أن أقدموا على تكوين فرقة النجمة المسرحية أو الذين لم يفعلوا- من أن يروا عن كتب أن إنجاز مسرح عربي في تونس أمر ممكن، وأن يتلمسوا -إلى جانب ذلك - ما في هذا الفن من قيمة إعرافية لا يمكن أن تتوفر دون خوض غمار هذا الفن بصورة عملية؛ على أن أثر قرداحي في الحركة المسرحية التونسية سيتجلى، كذلك، في نفلة النموذج المسرحي الناجم عن التجربة المسرحية الشامية والمصرية والمختلطة في نوع من المسرحيات وطريقة في المعالجة سيدان صدهما في رصيد الفرق المسرحية التونسية التي ستتساقط بعد ذلك. فلقد قدم سليمان قرداحي في الفترة الوجيزة التي قضاهما في تونس ما يتناهز 15 مسرحية من جملة المسرحيات التي تكون رصيد فرقة ورصيد أهم الفرق العربية في تلك الفترة القائم على ترجمات لمسرحيات شكسبير وكورناني ودوما (35) أو على تأليف أعجزها المسرحيون العرب أمثال أبو خليل القباني ونجيب حداد (36). ولعل أهم ما سيؤكد هذا التأثير في أعمال الفرق التونسية اللاحقة إنما هو إسهام عدد من أعضاء فرقة الذين فضلوا البقاء في تونس بعد موت أستاذهم في تأسيس عدد من الفرق المسرحية التونسية وخاصة منها الجوق التونسي المصري الذي سيكونه عدد من هؤلاء الممثلين والممثلات إلى جانب بعض الذين بادروا إلى تأسيس فرقة النجمة السابق

إلى التعليق على أعمال هذه الفرقة (25) ومن العلامات الدالة على الاحتفاء بهذه الفرق من لدن النخبة التونسية والسلطة الفرنسية على السواء فتح المجلس البلدي أبواب المسرح لأول مرة أمام فرقة عربية لعرض مسرحية عربية على ركحها إلا أنها قدمت فيه عرضين اثنين فحسب لمسرحية العاشق المتهم (26) وانتقلت بعدهما إلى قاعة حفلات شعبية هي مقهى خريف حيث عرضت رصيدها المسرحي (27) طيلة شهر رمضان (28). وتحدث صحفيو ذلك العصر عن الفرقة والحوا على أهمية عدد أعضائها فأشاروا إلى كثرة ممثلها، ميزتين إبداعية عدد منهم الغناء والطرب (29) ويبدو من خلال صدى الصحافة أن إقبال سكان العاصمة على أعمال هذه الفرقة كان كبيرا. ولعل النجاح الذي لقيته هذه الفرقة هو الذي شجع فرقا مشرقية أخرى على الإتيان إلى تونس.

وتبقى فرقة سليمان قرداحي (30) أهم الفرق للمشرقية التي تركت أثرا كبيرا في مسار الحركة المسرحية التونسية منذ أن حلت بتونس في نهاية سنة 1908 ذاتها سليمان قرداحي وفرقة تجسيد للصلة بين المحطات الثلاث للحركة المسرحية العربية في العصر الحديث، فلقد كان سليمان قرداحي في الآن ذاته نتاجا للممارسة الشامية للمسرح إذ هو تلميذ آل النقاش وخاصة منهم مارون (ت: 1855) وابن أخيه سليم (ت: 1884) ونجيدا للمرحلة الشامية في المحطة المصرية سواء خلال عمله مع يوسف الخياط (ت: 1900) الذي خلف سليم النقاش على رأس الفرقة التي أسسها في مصر أو من خلال الفرقة التي أنشأها في الاسكندرية سنة 1882) عند انسلاخه عن فرقة الخياط (1882) (31) وامتدادا لها في أقطار المغرب العربي من خلال حضوره إلى تونس بزايدة الفني الحاصل في الشام والمتفاعل مع معطيات مصر الثقافية

ويبدو أن شهرة هذا الرجل قد سبقت صاحبها إذ أن أغلب الجرائد التونسية أعلنت عن مقدمه وعرفت به

ذكرها، ويستأنف أعضاء هذه الفرقة المشتركة عرض مسرحيات فرقة سليمان القرداحي نفسها، عشرين يوما فحسب بعد موت قائدها (37).

كانت المسرحية الأولى «صدق الإخاء» لإسماعيل عاصم ثم مسرحية «عتر» للشيخ أبي الحليل القباني (183-1902) ويبدو من صحافة تلك الفترة أن الممثلين التونسيين قد لاقوا استحسانا من لدن الجمهور (38). وهذه الفرقة وإن لم تعمر طويلا بسبب انسلاخ بعض أعضائها المصريين فإنها وفرت لعدد من التونسيين ما كان ينقصهم وخاصة معرفة آليات الإنتاج المسرحي من الداخل، فتضافرت الشروط الضامنة لظهور ممارسة تونسية للمسرح. وطبيعي أن يقدم عدد من الفرق المسرحية المصرية على الإتيان إلى تونس بحثا عن تحقيق النجاح الذي حظي به سليمان قرداحي، وقدوم هذه الفرق المتفاوتة القيمة والمختلفة المشارب سيوفر للنخبة التونسية صورة أشمل للممارسة المسرحية المصرية ويعطي فكرة عن التوجهات التي عرفها هذا الفن في المشرق، والفرقة المصرية التي يحس أن شبر إليها من بين هذه الفرق، رغم تحفظنا المحدود إنما هي فرقة إبراهيم حجازي الموسومة بـ «جوق شبان مصر الوطني» (39) نظرا للتحويل الذي تجلّى في ردود فعل الصحافيين تعليقا على أعمالها بالذات، إذ لم يعد الإطار المطلق غالبا على مقالاتهم وإنما يلاحظ مواقف نقدية، من حين إلى آخر، لدى بعض منهم تبرز نقائص بعض المسرحيات أو قصور بعض الفرق المشرقية. وإن من هذه المقالات ما تعرض لجوانب فنية تتعلق بطريقة معالجة الشخصيات المسرحية الفترات التاريخية، أو تعنى بطريقة الإخراج وطريقة التمثيل مثلما كان الأمر مع «جوق شبان مصر الوطني» فمن النقد من كان شديدا على إبراهيم حجازي صاحب هذه الفرقة إذ أبرز قصوره مقارنة بالقرداحي ومواقفه من أعمال مسرحية في تونس، مفسرا ذلك بمحدودية

اطلاعه على المسرح الأوروبي، والفرنسي منه بشكل خاص، نظرا لجهله للغة الفرنسية التي كان يجيدها القرداحي (40).

وما يلتفت الانتباه في هذه الفترة هو عرض أول نص مسرحي تونسي من طرف إحدى هذه الفرق الناشئة بين الممثلين المشرقين والممثلين التونسيين وذلك سنة 1910 (41). أما الفرقة فهي «الجوق العربي التونسي» (42) وأما النص فهو الذي كتبه محمد الجماعي (43) والموسوم بـ «السلطان بين جدران يلدز» (44) ونشره بصورة مستقلة سنة 1911 معلنا عن نشأة ممارسة تونسية للتأليف المسرحي مؤكدا أن متانة الصلة بين نشأة الحركة المسرحية التونسية والحركة المسرحية العربية في المشرق لم تمنع ظهور مبادرة تونسية جذورها أسبق من تاريخ حلول الفرق المسرحية المشرقية إلى تونس.

1 - 4 يلدن (45) :

نشر محمد الجماعي هذه المسرحية سنة 1911 وكان عرضها على الجمهور فرجة مكتملة بعد أشهر قليلة (جويلية 1910). وقد عالج فيها حدثا سياسيا جليلا ثم في فترة النظر ذاتها وتمثل في خلع السلطان العثماني عبد الحميد الثاني (1832-1918) بعد أن فرض عليه الإعلان عن الدستور مرة ثانية (46). قبلنا المسرح في منظور هذا الرائد ومن خلال نصه هذا معينا بأحداث الساعة (47) أي بالحاضر المعيش ويقضاه وطريقا إلى دعوة الجمهور إلى النظر في هذا الواقع والتفاعل الرمزي معه.

ويتجلى للنظر في نص المسرحية أنه قائم على بنية فنية تسعى جهدها إلى أن تميل به عن المقام السياسي ومقتضياته وذلك رغم طبيعة الموضوع المعالج، وتشي بانتشغال محمد الجماعي بتحقيق معالجة مشهدية واضحة المعالم بيّنة المراحل لم تخل من اختيارات جمالية واعية على ما فيها من حدود.

فلئن ربط الكاتب مسرحيته بأحداث بذاتها وأحال، من خلال عدد من القرائن، على شخصيات فعلية وأحزاب سياسية ووقائع تاريخية محدّدة فليس عسيراً أن يقف المرء فيها على سعي يَبِّ إلى تجاوزها والتّفاذ إلى الجوهريّ من الأمور، تحليلاً للأسباب العميقة الكامنة وراء تلك الأحداث أو معالجة لمسألة التسلّطة وآليّاتها ولنزلة السلطان منها في العالم الإسلامي وخارجه، فلقد أقام محمد الجعابي مسرحيته على أربعة فصول ركّز أغلبها على شخص السلطان تركيزاً أبرز تناقضاته وصورا من تمثّقه، وعمد إلى الاختصار على حيّز مكانيّ منخلق هو قصر يلدز (48) أدار فيه الفعل المسرحي وجعله لا ينفكّ ينفلق انغلاقاً على السلطان، كلّما قربت النهاية المحتومة، تلك النهاية التي أوحى بها النصّ منذ بداياته (49)

خصّص محمد الجعابي الفصل الأوّل لوضع العناصر الأساسية التي سيقوم عليها الفعل المسرحي، فبيّن حالة السلطان وسماته البنيّة وعوّف بأطراف النزاع بالمشروع الرّهانات القائمة، فكشّف، من ناحية، عن «وعي» عبد الحميد الثاني - من خلال المونولوج (Monologue) الذي افتتح به النصّ - بالخطر المحدق بسلطه وبالعزلة الشديدة التي أضحو يعيشها، فتبيّن أن قدره إنّما هو ضرورة الدفاع عن سلطته المطلقة تلك وإنّ بالمعنف، وارتسم - من خلال المحاورة التي أقامها المؤلف بينه وبين وزيره «مدحت باشا» - من ناحية ثانية، الإطار السياسي الذي ستتمزّل فيه الاختيارات المطروحة والأفعال المنتظرة: انتفاضات شعبية داخل المملكة وتهديد متجدّد من لدن الدول الأروبيّة المحيطة بها رغم تناقض مصالحها. وبدا الإعلان عن الدستور - قبل مؤتمر «الأستانة» (50) - أمراً لا محيد عنه وذلك لأنّه المسلك الوحيد، في نظر من معه، لاستباق أعدائه في الداخل والخارج، غير أن الأمر لم يبد خالياً من الأعطال على السلطان وسلطته رغم كلّ الحسابات.

وعمل محمد الجعابي، في الفصل الثاني، على بيان أجواء الدمائس والمؤامرات المحيكة في القصر، كاشفاً أساليب السلطان في الحكم وتبيّن ذلك بالأخصّ في المشهد الذي جمع السلطان عبد الحميد ببعض خصميّاته وجواسيسه. وسعى الكاتب فيه كذلك إلى تقديم عيّنات عن المعارضين السياسيين الأتراك المقيمين في الخارج فيبّن الطرق التي يعتمد السلطان لتحبيد هم إن لم ينجح في تصفيتهم سواء بإغرائهم بالمال أو باستهوائهم بالمناصب السياسية.

أمّا الفصل الثالث فأبرز فيه الكاتب فساد الحكم وتناقضات أعوانه، من ناحية، وصعد الأحداث فيه تصعيّداً أصبح معه السلطان، من ناحية أخرى، مجبوراً على إمضاء الدستور وإعلانه. ولقد حقّق الكاتب ذلك من خلال دفع أعوان الدولة المجتمعين بمناسبة انتفاضات الشعوب في عدد من الولايات العثمانية ووقوف الجيش إلى جانبيها، أحيانا كثيرة، إلى فضح بعضهم بعضاً، وكشف ممارساتهم القائمة على خدمة مصالحهم الشخصية على حساب الصالح العام. فتأكد من جديد عزلة السلطان عبد الحميد الثاني وهشاشة موقعه. فلقد أمضى قرار إعلان الدستور، من ناحية، وأعلن عن خوفه من «الارتعاجيين» المناهضين للحكم الدستوري ولما أمضاه، من ناحية أخرى.

وفي الفصل الرابع تتسارع الأحداث ويضيق المكان على السلطان عبد الحميد الثاني أكثر فأكثر: مظاهرات ومظاهرات مضادة خارج القصر وحوله، مواجهات بين «جمعية الترقّي» نصيرة الدستور وبين حزب «الاتحاد المحمّدي» مناهضة بعد مقتل أحد زعماء «حزب الاتحاد الحرّ» المنادي بالحكم الدستوري وضغط من لدن أنصار الحزب المحمّدي على السلطان للتراجع عن قراره ووعده لهم بتطبيق الشريعة ثم محاصرة الجيش للأستانة والقصر وإعلانه خلع السلطان خوفاً على الدستور.

ويتجلّى من خلال ما ورد في هذه الفصول سعي يَبِّ

كشف الأسباب الكامنة وراء الأحداث أكثر من عنايته بالأحداث في ذاتها.

إلا أن هذه المسرحية التي تحقّق لها اكتمالها كتابة ونشرا وفرجة لم تُنمّع بأخرى من لدن كاتبها. فبدت هذه المادّة أقرب ما تكون إلى فعل رياديّ سعى من ورائه صاحبه إلى رسم معالم الطريق المؤدّية إلى ممارسة فعلية لهذا الفنّ من قبل مواطنيه فلم يخرج في ذلك عتّا سار عليه عدد من المثقّفين التونسيّين للترويج في هذا الفنّ، فكثف فعل الشيخ محمد مناشو (1884 - 1933) عندما كتب مسرحية «الانتقام» فكانت الأولى والأخيرة (54)، وكذا فعل محمد الجماعي في مجالات، أخرى من التعبير الفنّي الحديث مثل الرواية والقصة فلقد عمل على ترويج مواطنيه فيها من خلال نشر عيّات منها في جريدته «الصواب» ومجلته «خير الدين»، وبفضل التعريف بما أنجز منها في بلاد الغرب تلخيصا لبعضها وترجمة لأخرى. وليس هذا المنحى غربيا عن النخبة الوظيفية المهيمنة بل الحاجة إلى تحديث حياة البلاد في مجالات السياسة والاقتصاد والثقافة، والمسرح مجال من مجالاتها.

إن تعدّد مسالك الثقافة التي انفتحت أمام النخبة التونسية في إطار ملاعبات التحول التي عاشها المجتمع التونسي في مختلف مجالات الحياة جعلتهم ينزّلون الفنّ المسرحي منزلة خاصة من شواغلهم فدعوا إلى ممارسته ورقيها في الإقبال على العروض المسرحية، احتفاء بكلّ الفرق المسرحية الزائرة، أوّل الأمر، وتعاملا نقديا، بعد ذلك، مع عدد من نتائجها، وأسهموا بالأخصّ إسهاما فاقلا في إنشاء «الأجواق» التونسية (55) في العاصمة، أوّل الأمر، وفي أهم مدّن المملكة بعيد ذلك بقليل (56). ولعلّ في الوقوف عند «الشهامة» و«الأدب» ما يكفي لحّد موصفات الممارسة التونسية لهذا الفنّ في هذه المرحلة وبيان موقعها من الحركة المسرحية العربية في العصر الحديث.

من لدن الكاتب إلى فضح فساد الحكم المطلق وإلى كشف مايقوم عليه من ظلم وقهر ومغالطة وتقوية وما ينتج عن ذلك من دسائس وصور من العنف من شأنها أن تضعف الخلافة العثمانية وتشجّع أطماع البلاد الأوروبية المتربّصة بالإسلام والمسلمين فتبيحها لهم يفكّكونها تفكيكا. ولكنه في الآن نفسه صوّر العزلة المزّة للسلطان المطلق وكشف ما تخفيه غطرسته من مظاهر الهشاشة. فعبر، من ثمة، عن شواغل شقّ هامّ من النخبة العربية والتونسية منها خاصة، تمثّلت في اعتبار خلاص البلدان العربية وهين الجمع بين أمرين أولهما دعم الخلافة العثمانية في مواجهة البلدان الأوروبية وذلك باعتبارها حامية حمى المسلمين والإسلام من أطماع الاستعمار الأوروبي «الصلبي»، وثانيهما إصلاح أحوال البلاد وتحديث مؤسساتها لأنّ في ذلك ضمنا لمناعتها (51). ولذلك احتلّ «الدمتور» بين شخصيات المسرحية وأحداثها الموضع الأوّل، إذ كان الكاشف لحقيقة النزاعات والتناقضات التي كانت تنشقّ الدولة العثمانية ونهز السلطان ذاته. ولقد احتب محمد الجماعي التعامل الوجداني مع خلع السلطان عبد الحميد الثاني على عكس أغلب معاصريه والأحقين به من الكتاب والشعراء (52). ويبدأ أقرب إلى التأمل فيه بحثا عن دلالاته الأبعد.

ولقد اعتمد محمد الجماعي العربية الفصحى لغة للحوار بصورة لم تخل، أحيانا كثيرة، من الإعراب اللفظي ومن المحسنات البديعية فرضها ذوق العصر، على الأغلب. وعمل الكاتب على تضمين أشعار نظم أكثرها وأجراها على لسان السلطان وقت التآزم وعند العودة إلى النفس تماما مثلما يفعل كتّاب المآسي والدرامات في المونولوجات التي ينطقون بها أبطالهم. ولئن تجرّز محمد الجماعي بعض الأحيان، في مقتضيات محاكاة الواقع فأجرى مثلا، أحداثا في زمن أقصر بكثير مما تتطلبه هذه الأحداث فعلا (53)، فإنّه بدأ معولا على تفهّم المتفرّج والقارئ وتواطئهما معه في العمل على

لا تكمن قيمة الجمعيتين في كونهما الفرقتين الأولين اللتين تمكّن أعضاءهما من تجسيد ممارسة تونسية مكتملة لهذا الفن (57) فحسب، وإنما تكمن قيمتها بالأخص في طبيعة المسار الذي اتبعته وفي الحيوية التي أحدثتها في الحركة المسرحية التونسية منذ سنة 1911 وطيلة مدة تناهز 12 سنة متصلة.

ولعل ما يجمع بينهما إنما هو التضاف النخبة التونسية حولهما القافا بدنا معه تجسيدا للتطلعات التحديثية والوطنية التي كانت تسكن هذه النخبة، ولئن تجلّت بين الأعضاء المتضمنين لهما صورة من التنافس وصلت حدّ النزاع فإنّ ذلك يدلّ على استجابة هاتين الجمعيتين لحاجات جديدة عند النخبة التونسية وعلى المكانة التي أصبح يحتلّها الفن المسرحي عند هذه النخبة في مجال تحقيق هذه الحاجات الناشئة، فما بلغت الانتباه في سمات الفرقتين إنما هو قيامهما معا على أساس نظام مستحدث، هو نظام الحياة «الجمعيةانية» *la vie associative* - نظام الذي يقرّ للمواطنين في البلدان الأوروبية بحق التجمع الحرّ ويسمح لهم بالفعل الثقافي والاجتماعي والسياسي في نطاق قوانين تضبط حقوقهم وواجباتهم. وهو من بين ما كان يقيم عليه أعضاء حركة «الشبيبة التونسية» (58) عملهم الوطني الجامع إلى الإصلاح والتحديث ومناهضة الاستعمار (59)، فما افتتوا (60) يؤسسون الجمعيات والمنابر (61) ويعملون على غرس مبادئها في المجتمع التونسي. فلا يستغرب، من ثمة، أن نجد من بين الأعضاء المؤسسين لهاتين الجمعيتين عددا من العلماء والأدباء إلى جانب أهمّ الزعماء الوطنيين، على اختلاف تياراتهم الفكرية والسياسية الوطنية الآتية (62). ولم يمنع التنافس الذي كان قائما بين الفرقتين ضروبا من التواصل تجلّت خاصة في تنقل أعضاء الواحدة منهما إلى الأخرى سواء كانوا أعضاء

في الهيئة المشرفة أو ممثلين أو مديرين فتيين (63) بل قام بين الفرقتين اتحاد في فترة من الفترات اللاحقة (64). وهذا يدلّ على أنهما كانتا، في حقيقة الأمر، إطارين - لاغير - تطلّبتهما المراهنة على دور المسرح في بناء المجتمع الآتي مراهنته ما انفكت تتأكد لدى النخبة التونسية تأكّدا. والنظر في طبيعة المسرحيات التي قدّمت الجمعيتان وبقية الجمعيات التي ستعقد في العاصمة وفي أنحاء مدن البلاد يقف على النقائش حول التسمي إلى تأثيل الرصيد المسرحي الذي حققه المسرحيون العرب طوال العقود السابقة، مما يؤكد الصلة الوثيقة بين محطّات الحركة المسرحية العربية في العصر الحديث فتكاد تنجز الفرقتان، ومن ورائهما بقية الفرق، المسرحيات التي كانت تتداولها الفرق الشرقية ذاتها، فإضافة إلى مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» لجبيب حدّاد (1867 - 1899) التي مثلتها أغلب الفرق العربية في تلك الفترة وبعدها يمكن أن نذكر: روميو وجوليت، عطلي، حمدان، ثارات العرب، السيد، حليم الملوكة (65)، وغيرها من المسرحيات التي ترجمها وأعدّها المشاركة اللبانيون أو المصريون. وهذا المسار الذي اتبعته الفرقتان لم يمتعهما من العمل على تأسيس ممارسة تونسية لهذا الفنّ على صعيد التمثيل والإخراج وعلى مستوى الترجمة والتأليف، فبرز إبراهيم الأكودي (ت: 1942) ممثّلا ومديرا فنياً وعلي الحازمي مخرجاً ومحمد بورقية ومحمود بوليمان (66) ممثّلين حدّقا أداء أدوار مسرحيات شهيرة. وظهرت ترجمات تونسية لمسرحيات أوروبية أنجز عددا منها بعض من النخبة التونسية المتشاقفة إنجازا جماعيا (67) داعمين النهج الريادي الذي سار عليه محمد الجماعي عندما ألف «السلطان بين جدران بلدز» ومحمد مناشو الذي ألف مسرحية «الانتقام» والتي قدّمتها «الشهامة» سنة 1913.

ولم تقتصر الفرقتان على العاصمة وقاعاتها وإنما

بعض مظاهره مع التطلمات الإصلاحية والوطنية التي كانت تشغل تلك النخبة في تلك الفترة التي وسما بعض المؤرخين «بالمرحلة الثقافية» (73) في الحركة الوطنية التونسية، وهي السابقة للمرحلة السياسية المنظمة، فالمرحح بحكم جماعيته، فرصة لتكوين الجمعيّات الأهلية التي ما انفكت النخبة التونسية تسعى إلى غرسها في النسيج الاجتماعي التونسي الحديث سعيا وراء التوعية بحقوق المواطنة وممارستها، والمرحح بحكم قيامه على التعبير والتواصل الحيّ منبر يمكن أن يضاف، في نظر هذه النخبة، إلى المنابر التي سعت إلى إنشائها من خلال الجرائد والمجلات التي أسست والجمعيات الثقافية التي بعث ونشطت؛ وفي المسرح بعد ترويو تعليمي يتناغم مع مطلب من أهم مطالب النخبة الوطنية تتمثل في تعميم التعليم على أبناء الوطن (74)، والمسرح في صورته التي تجلّت من خلال أغلب المسرحيات التي قدّمت الفرق المسرحية الزائرة فرصة لإنهاض الهوية العربية الإسلامية ومواجهة مظاهر الاستعمار التي يشي بها كثير الاستعمار الفرنسي وعنجهيته وذلك من خلال إبراز أمجاد العرب والمسلمين التي كانت تقوم عليها أحداث أكثر المسرحيات و«التمتع» بالعربية الفصحى التي كانت لغة الحوار في أغلبها.

إذا كانت النخبة التونسية المتشافة قد تعاملت مع هذا الفن الوافد -في حقبة البدايات- تعاملًا فعليًا فربطت الدعوة إليه والترغيب فيه، بشواغل أعم وأشمل هي وليفة الصلة بواقع الاستعمار والنخلف فاندراج جهدها في إطار فعل سياسي عام -وإن في غير تصريح- فأية سمة ستسم الحركة المسرحية التونسية في الحقبة المقبلة، خاصة وقد نشأت تنظيمات سياسية صريحة (75)، وهل سيكون لذلك أثره في طبيعة الممارسة التونسية لهذا الفن؟

عرضنا مسرحياتهما في مدن البلاد وخارجها شأن المهديّة وسوسة وصفاقس أكثر من مرّة وكذلك في بعض المدن الجزائرية (68) فاتحيتين بذلك باب الانتشار للفن المسرحي داخل المملكة وفي بلدان المغرب العربي. والمتابع لصحافة العصر يلحظ استماتة في مواصلة النشاط المسرحي قبيل اندلاع الحرب وأثناءها رغم ضروب المنع التي كانت السلطات الاستعمارية تمارسها ضدّ الوطنيين ونشاطاتهم الاجتماعية والثقافية عند اندلاع «الحرب الطرابلسية» (69) وبعد «حوادث الجلاز» (70) و«حوادث التراموي» (71) التي استجلّت الحركة الوطنية وتكسيها بعدا شعبيا سيكون له دور أساسي في نشأة الحزب الحرّ الدستوري التونسي سنة 1920 من لدن عدد من كانوا وراء نشأة الفرق المسرحية التونسية بل وعن كانوا مشرفين إشرافا مباشرا على «الأدب» و«الشهامة» أمثال عبد العزيز الثعالبي وحسن الفلاتي أو عن كانوا يمارسون فيهما المسرح ممارسة فعليّة

يتبيّن لنا من خلال ما تقدّم أنّه من الاختزال المخلّ أن تعزى نشأة هذا الفنّ في البلاد التونسية إلى دخول الفرق المسرحية إليها فحسب، ودلت على أهمية دورها وأهمية أثرها في التوجهات التي ستتخذها ممارسة هذا الفنّ فيها، وتؤكد المراحل التكوينية الثلاث التي اعتبرناها مميزة لنشأة هذا الفنّ في البلاد العربية عامّة. وذلك رغمًا عمّا يفصل بين بدايات ممارسته فيها من سنوات، ويتأكد كذلك ما ذهبنا إليه من اعتبار الممارسة التونسية لهذا الفنّ واقعة موقع المحطة الثالثة فيها، محطة الانتشار (72) إلّا أنّ ما يلفت الانتباه بشكل خاص في هذه الحقبة بالنسبة إلى ماذهبنا إليه، إنّما هو الإجماع الذي يكاد يكون حاصلا عند النخبة التونسية يختلف مشاربها الزيتونية أو الصادقية حول الوقوف وراء هذا الفنّ والترغيب في ممارسته مشاهدة وإنتاجا. ولعلّ سرّ هذا الإجماع كامن في كون المسرح يتناغم في

1) Raoul DARMON, «Un presque siècle» de théâtre à TUNIS (Rétrospective de 1862 à 1914) in bulletin économique et social de la Tunisie n°52 Mai 1951, P: (42 - 51).

ولقد عثر المتصف شرف الدين على عدد من الوثائق التاريخية تؤكد حضور عدد من الممثلين المسرحيين الأوروبيين في تونس منذ القرن الثامن عشر، انظر :

M CHARFEDDINE, Deux siècle de théâtre en Tunisie in l'Action quotidien, tous les semaines des mois de Mars, Avril, Mai et Juin 1969

انظر بالأخص عدد 8 مارس من الجريدة المذكورة أحمد ابن أبي الضياف، انحاف أهل الرمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، كتابة الدولة للشؤون الثقافية، تونس 1963-1966، الجزء الثالث ص (153)

2) إلى جاب المسرح القرطاجني (1860) Le Théâtre Carthaginois يذكر مسرح طابا Théâtre Tapra (1842) مسرح دافيد كوهين طنوجي Théâtre David Cohen Tanugi (1875) المسرح الايطالي Italian ثم مسرح الألبا Arena الذي تحول إلى مسرح بوليتاما Politeama ثم المسرح التونسي Tunisien ومسرح باراديرو (Théâtre Paradiso) الذي سبى على أنقاض المسرح البلدي الأول Théâtre Municipal (1889/1889)، ومسرح الكارنو البلدي Casino Municipal (1902)، مسرح بوليتاما روسيني Politeama Rossini (1903) ثم المسرح البلدي Théâtre Municipal (1912) وهو مسرح مدينة تونس القائم إلى الآن ... انظر ص (43 وما بعدها) من المجلد المذكور

3) ذكر أمثلة على ذلك :

مسرحية La Traviata التي قدمها الايطاليون في تونس سنة 1850 ومسرحية Le Bal masqué التي عرضت فيها سنة 1859 قبل أن تعرض إلى التفتة انظر مقال «داومون» المذكور ص : (45)

4) يذكر في مقال داومون شيء من الخناس، وبعض مظاهر السجالات الموجهة إلى الفرنسيين المقيمين في فرنسا سبعا إلى الدفاع عن الفرنسيين المقيمين في تونس والمولودين فيها ميرزا جند هؤلاء في عارسة هذا المن منذ زمن بعيد. ولقد أشار تأكيداً لانتماته إلى تونس وإلى إبراز الجهد الذي قدم لإنجاز مقاله هذا - إلى أنه اعتمد من المصادر ما رواه له أبوه وجده عن الحياة الثقافية والمسرحية التي عرفتها تونس.

5) يذهب بعض المؤرخين اعتماداً على إحصائيات البعثة المسيحية إلى أن عدد المقيمين في تونس العاصمة تجاوز سنة (1834) 8000 نسمة وسنة (1856) 12000 وسنة (1870) 15000 نسمة.

ولقد كان هؤلاء الأوروبيون يشتغلون بالتجارة والحمامات والطب في التخصصات إلى جانب المهنة اليدوية أطر محمد موعدة، حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب (1840 - 1955)، الدار العربية للكتاب تونس 1986، ص: (33).

6) أفهم بصرح حسين باي الثاني ثامن بابايت الدولة الحسنية حكم بين (1824) و(1845)، مثلاً، معلقاً على حضور السفن الحربية الفرنسية في المواني التونسية: «عندما أشاهد أسطولاً حروبياً، يوروتنا، إننا نجد أقوى من الأسطول الاتليزي ... الاتهام ... ج3، ص: 153.

7) لعل أشهر هذه الزيارات التي أدعاها ملوك تونس إلى فرنسا هي تلك التي قام بها أحمد باي (1806-

1855) سنة (1846) إلى باريس دون استشارة للباب العالي واستقبله فيها الملك لويس فيليب LOUIS PHILIPPE (1773-1850) استقبل الملوك. وصف هذه الزيارة أحمد بن أبي الصيف الذي كان ضمن الوفد المرافق لليبي في كتابه «الإتحاف...» للمذكور، انظر ج 4 ص (92 - 110).

8) اتفاقية (1802)، تمت في عهد حمودة باشا الحسيبي (1782 - 1814) مع فرنسا وتقضي باعتباره تونس الدولة الأكثر امتيازاً عن بقية الدول، واتفاقية (1824) تمت في عهد حسين باي الثاني المذكور وتقضي بتمتع السلع الفرنسية بمعاملة تفضيلية.

9) أول هؤلاء المصلحين إنما هو حير الدين التونسي (1800 - 1839) وهذا المصطفى جلي بشكل واضح في كتابه أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، تحقيق من ريادة، دار الطليعة، بيروت 1978، قدر بين المقدمة وبين أطوار الرحلة، انظر بالأخص في تعليقات الكاتب ويمكن أن تذكر كذلك «الرحلة الحجازية» لمحمد السنوسي. سبق ذكره.

10) انظر كتاب تحف أهل الرمان... لأحمد ابن أبي الصيف وخاصة ص (102 - 103) من الجزء الرابع، وانظر كذلك كتاب حير الدين التونسي السابق الذكر ولا حظ إدراجه الكلام عن المسرح في إطار الباب الذي وسمه بـ مطلب ذكر من اشتهر من الأوروبيين بالمعارف والاختراعات، ص (174 - 187) انظر (174-175) وقارن ذلك بما ورد قبل تلك الصفحات وبعدها، وانظر كذلك محمد السنوسي المذكور ج 1 ص (126 - 145) و ص (153 - 160) مثلاً.

11) يمكن أن نذكر مختللاً للأمر «الكتب الحزبي ساردو» الذي أسسه المشير الأول أحمد باي (1806 - 1855) سنة 1840 «والمدرسة الصادقية» التي أسسها حير الدين التونسي (1810 - 1890) سنة 1875 انظر مطاوع التغيير في معنى التعليم وسبب التشاغب في تحاف أهل الرمان ج 4، ص (40) و نظر كذلك عمر بن سالم قادور، حياته، آثاره وتعبيره الإصلاحية، نشرة مركز الدراسات والأبحاث والاجتماعية والاقتصادية، تونس 1975.

12) انظر محمد الفاضل بن هشور «حركة الأدبية والتكبرية في تونس»، النشرة الثالثة 1983 المحاضرة الثالثة بالأخص

13) يمكن أن نذكر مثلاً محمد السنوسي، لرحله الحجازية سبق الذكر، وخاصة في الفقرة الموسومة بـ حكم التياترو ص (156) وما بعدها من الجزء الأول، وقد سبق ذكره، انظر الملاحظات

14) انظر مثلاً ما نقله محمد السنوسي من مشاهدته في قصر والي دمشق الرحلة الثانية، سبق ذكره ج 2 ص 140 انظر تعليقات على ذلك في «محمد المديوني»، إشكاليات تأصيل المسرح العربي السابق الذكر، ص (224 - 225).

15) انظر ما بين محمد الفاضل ابن عاشور من مظاهر انتشار الجرائد والمجلات المشرقية في تونس وتفاعل النخبة مع ما يرد فيها... ولقد صم مثلاً محمد السنوسي آراء في المسرح صدرت في مجلة المقتطف انظر ص: (153-154) من ج... من كتابه المذكور.

16) ورد ذلك مثلاً في جريدة Dépêche Tunisienne الثلاثاء 22 جانفي 1907 و 10 فيبري 1907. وفي جريدة Le Progrès Tounisien يوم 24 فيبري 1907، أورد حمادي بن حليمة فقرات من هذه المقالات في كتابه (الهامش 23)

17) انظر «الصواب» 8-9 - 1905 و 6-9 - 1907.

أورد الإعلان الأول محمد مسعود إدريس في كتابه دراسات في تاريخ المسرح التونسي، دار سحر للنشر تونس 1993 انظر ص: (34) (42).

18) لاحظ التناقض القائم بين ما ورد في هذه الإعلانات والتعليق وبين المصطلحات المعتمدة من طرف

صنوع انظر يعقوب صوغ في أبو نظارة أو في «كتاب اللغات التياترية» المسبوق إليه، بشرته نجوى عانوس سنة 1987 مستعملة فيه المصطلحات الشائعة في عصره، الكتاب من نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 1987 انظر بالأخص مقدمته ص: (5 - 14) .

(19) الهادي الأرنؤوط حاحب مقتضبة ايطاليا، ومحمود يوليمان موظف بإدارة المالية .

(20) الشير الخنقي مدير جريدة لسان الشعب .

(21) محمود بورقية، مستشار طبي .

(22) عرفت المسرحية ترجمات عربية متساوية الدقة والجودة أطلق عليها عنوان أوتالو أو حيل الرجال وكذلك عطل لكنها لا تكاد تبيد عن رصيد مختلف الفرق منذ نهاية القرن التاسع عشر، انظر محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1848 - 1919 ط. 3/ 1980، ص: 141، 180، 196، 243 خاصة .

(23) نذكر من بينها:

La Dépêche Tunisienne 25 Sept. 1908, Le Courrier de Tunisie 25-29 Sept. 1908.

انظر ما صق منها حمادي بن حليم في نصف قرن من المسرح العربي في تونس، مثلا .

Hamadi b.Halima, Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie, Publication de l'Université de Tunis, 1974, P (31-33).

(24) التقدم 9/26/ 1900، الصواب 9/10/ 1908، انظر ما صق الصف شرف الدين من مقال الصواب في كتابه المذكور ص(20-21) خاصة، انظر كذلك

La Dépêche Tunisienne, 1908 Oct 27 20, 26 17 15 13. 8.

(25) يذهب بعض المؤرخين إلى اعتبار أول مقال لحدي في مجال المسرح كتبه توسي هو المسبوق إلى حسن حسني عبد الوهاب والذي تدور فيه بالحد مسرحية «العاشق المتهم» التي قدمت هذه الفرقة وبشره بجريدة التقدم 5/ 10/ 1908 عدد (2) انظر كذلك الصف شرف الدين n Deux siècles de théâtre en Tunisie

J'Action (quotidien) tous les samedis des mois de Mars, Avril, Mai et Juin 1969

(26) ويبدو من خلال الصفحة السابعة بالغة الفرنسية أن العروض قد حلت أمل من فتح أبواب المسرح البلدي لها، انظر ما صقته حمادي بن حليم منها في كتابه المذكور ص: 38 - 39 .

(27) أوردت صحف تلك الأيام قائمة المسرحيات التي قدمت الفرقة وهي أغلبها من نوع الكوميديا أو الميلودراما ويمكن أن نذكر: «العاشق المتهم»، «الطيب رغم أنه»، «التصحية بالأخ» .. وورد أغلبها باللهجة المصرية .

(28) انظر حمادي بن حليم، نصف قرن من المسرح العربي في تونس ص: 38، الصف شرف الدين، ص 20 .

(29) المرجع السابق نفسه .

(30) أطلقت على هذه الفرقة تسميات كـ «الجوق المصري» و«التياترو المصري العربي» .

(31) انظر محمد يوسف نجم، المسرحية العربية، ص: (110-112) .

(32) غالباً ما تنتهي المقالات بقصائد شعرية ممدحة «جوق مصر العربي الشهير» التقدم 3 ديسمبر 1908، تحية الجوق المصري الزهرة 19 ديسمبر 1908، «الجوق المصري» الزهرة 17 جمادي 1909 . انظر ما صق منتصف شرف الدين كتابه منها ص: (29 - 34) وما بعدها .

(33) انظر ما نقله منتصف شرف الدين عن جرائد العصر في كتابه المذكور .

- 34) حمادي بن حليمة الكتاب المذكور، ص: (44).
- 35) يمكن أن يذكر من مسرحيات شكسبير التي قدمتها الفرقة في تونس: هملت، عطيل، روميو وجوليت.
- 36) ثم تقديم «صلاح الدين الأيوبي» لتجنب حداد، و«هارون الرشيد» و«اتس الجليبي» لأبي خليل القاسبي إضافة إلى عائلة التي ترجمها سليم النقاش.
- 37) انظر حمادي بن حليمة، كتابه المذكور، ص(45).
- 38) مثلا ورد في جريدة التقدم: 6/3/ 1909 مثلا.
- 39) وهي فرقة مصرية نشطت بين 1894 و 1916، قدمت سنة 1909 فعرضت عددا من المسرحيات المنتمة إلى الرصيد المعروف، في قاعة Rossins أنظر ص: (49 - 50) من كتاب حمادي بن حليمة المذكور، ومقال محمد فريد غازي المذكور، ص (48 - 49).
- 40) انظر مثلا، ما كتبه محمد نعمان في جريدة: *Courrier de Tunisie* (1909/09/26).
- 41) هذا ما أقره المصنف شرف الدين في كتابه السابق الذكر معتمدا على إعلان عن المسرحية يحوي تلخيصا لها، إلا أن هذا التلخيص لا يبدو متطابقا تماما مع ما تقوم عليه مسرحية «السلطان بين جدران يلدز» من أحداث (انظر الهامش 44 اللاحق) مثلما سترى ذلك عند تحليلنا للمسرحية لاحقا. انظر منتصف شرف الدين، ص(49-50).
- 42) ولعله الحق «العربي التونسي» منه «الس» ذكره هو الذي قدم هذه المسرحية فلقد اعتمدت جريدة «الزهرة» في عدد 30 جويلية 1908 المسميتين مع للإعلان عن مسرحية تقدمها هذه الفرقة، انظر نسخة من هذا المقال في كتاب منتصف شرف الدين، ص 49.
- 43) محمد الحمايبي (1874 - 1946) من شخص الوضوح الذي حاصو عمار الحياة العملية، ويتوحي تخرج من الخلدونية وعرف بدوره الريادي في الصحافة. أسس جريدة «صوائف» سنة 1904 ومجلة حير الدين سنة 1906.
- 44) كتب محمد الحمايبي مسرحية هذه وشرف ص 1910 وعرضها على الجمهور فكان أول من حقق صورا من اكتمال الفعل المسرحي التونسي في العصر الحديث.
- انظر: المفاضل بن عاشور، الحركة الأدبية والفكرية في تونس، الشركة التونسية للتوزيع (ط 1)، 1984، ص (88) وما بعدها. انظر كذلك، عمر بن قنصية أعضاء على الصحافة التونسية، دار بو سلامة، تونس (د ت) [1972]، ص: (69 - 76) لقد اعتمد المصنف شرف الدين عن الاعلان الصادر في جريدة الزهرة يوم 30 جويلية 1910 والمتعلق بتقديم ل. رواية الثورة العسكرية على المسرح الكائن بطفحاه بن عباد لاعتباره مسرحية محمد الحمايبي الساب الذكر، وذلك رغم أن العنوان ليس عنوان مسرحية الحمايبي كما ورد في النص المنشور لها، وحتى الملخص المقدم لها، انظر الهامش (42).
- 45) يلدز: معناه في التركيبة النجمة وهو اسم القصر الذي كان يقيم فيه السلطان العثماني في اسطنبول، بشر نص المسرحية بعد موت صاحبها مرتين: «في الفكر (التوسية) ماي 1968، ص: (49 - 61) وجوان 1986 ص 72-84 وصمن الكتاب الذي أعده عز الدين المدني ومحمد السقاجي رواد التأليف المسرحي في تونس، الشركة التونسية للتوزيع 1986، ص: (33-63).
- 46) ارتقى عبد الحميد الثاني العرش سنة 1876 وأعلن عن قيام الدستور العثماني السنة نفسها بفصل حرب الأحرار، ولكنه أُلغى سنة 1878 بعد الهزيمة التي أوقعتها روسيا بتركيا، وأجرى على إعلانه من جديد بفصل جمعية الاتحاد والترقي سنة 1908 جويلية وخلع السلطان سنة 1909 حوفا من التراجع عن الدستور وعوض بأغية محمد رشاد.
- 47) لاحظ تقارب تاريخي: خلع السلطان سنة 1909 ونشر المسرحية سنة 1911

48) يتغير المنظر في بدايات الفصل الرابع لثة وجيزة (صفحة ونصف) فيعرض مشهدا بين رعاة وجمعة التروقي في مقر حزيهم لعود الأحداث إلى قصر يلف من جديد.

49) انظر في القصيد الشعري الذي به يمتنع الفصل الأول وفي ما دار من حوار بين السلطان ومدحت باشا في الفصل الأول كذلك.

50) انظر أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط (7) 1982، الفصل الأول خاصة.

51) يمكن اعتبار خير الدين صاحب «أقوم المسالك» خير يمثل لهذه النخبة الوطنية، ومحمد الحيايبي من المعجبين بفكره ولا أدل على ذلك إطلاق اسمه على المجلة التي أنشأ سنة 1906.

52) انظر أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية... السابق الذكر. انظر خاصة ص: (32 - 90) وما بعدها.

53) يمكن أن نذكر، تمثيلا للأمر، قدوم «مراد» أحد الزعميين المعارضين المقيمين في باريس إلى قصر يلدز خلال الفصل نفسه مباشرة بعد أن نجح السلطان عبد الحميد في إغرائه بالعودة إلى تركيا وقد كان يحاوره عبر التلفزيون في باريس.

54) محمد ماشو (1884 - 1933) من مثغني الزينة الوطنيين الذين سيلعبون دورا هاما في احتضان الشباب التونسي في المدرسة العرفانية التي كان يدير، وفي تسيير بعض الفرق وخاصة منها «الشهامة»، إليه تنسب المادرة الأولى لكلمة القصة الاجتماعية القصيرة «نكاهة مجلس القضاء» التي نشرها في مرشد الأمة انظر.

Jean FANTAINÉ, Histoire de la littérature Tunisienne par ses textes 1 (2) ed Sahar Tunis, 1994, p. 27.

55) انظر المقال الصادر في جريدة «التقدم» (10/11/1910) والذي يدعو إلى إنشاء فرق مسرحية تونسية والمضى به (ح.ج.).

قد نشر مصطفى شرف الدين هذا المقال في كتابه المذكور ص (52 - 53) وبه إلى الحسين الجزيري أشار إليه حمادي بن حبيبة ص 71 من كتابه ما قبل إلى حسن حتى هذا الوهاب

56) نشأت في صفاقس «التهديب» سنة 1912 «حقوق المحارب» بسوسة 1913، «السعادة» بالقيروان سنة 1914 جمعية باجة بياجة 1918، أما في العاصمة فيمكن أن نذكر «جوق الاتحاد» و«حديقة التهديب» و«جمعية التروقي الإسرائيلي» سنة 1913 وجمعية «السعادة» سنة 1914 و«جوق الفكاهي»...

انظر : H.B.HALIMA, Un demi siècle... op. cit, pr: 54 65, 71, 75

H.B.HALIMA, Notes et documents, repertoire tunisien, In ARABICA, T. (16), Fasc. 3, 1969

انظر كذلك محمد مسعود إدريس، دراسات في تاريخ المسرح التونسي... السابق الذكر ص: (68 - 70)

57) باعتبار فرقة «النجمة» التي سقت الإشارة إليها والتي لم يتمكن أعضاؤها من تقديم المسرحية التي أعدوا.

58) «الشبيبة التونسية» أو Les Jeunes Tunisiens تطلق هذه التسمية عادة على عدد من الإصلاحيين التونسيين المكون أغلبهم في الجامعات الفرنسية وذلك منذ نهاية القرن التاسع عشر

59) Charles André Julien, L'Afrique du nord en marche: Nationalisme musulman et souveraineté française, René Julliard Paris 1972 [3 ed.] P (111 - 127).

انظر كذلك : محمد الفاضل بن عاشور، الحركة الأدبية...

60) وأهم أعضاء الشبيبة التونسية : الشير صفر (1856 - 1917) علي باش حاتبة (1876 - 1918) محمد الأصرم (1858 - 1925) حير الله بن مصطفى (1867 - 1965) وعلي بوشوشة (1859 - 1917) ... وعلى هؤلاء مستقوم الحركة الوطنية، اجتماعية ثقافية بلدي الأمر ثم سياسية بعد ذلك.

(61) أهم هذه المآثر الجرائد والجمعيات ويمكن أن نذكر من الجرائد الحاضرة (1888 - 1911) ثم *Le Tunisien* الناطقة باللغة الفرنسية سنة 1907 والتونسي الناطقة باللغة العربية 1909 ومن الجمعيات جمعية الخلدونية (1896) التي فيها كان يتلقى طلبة جامع الزيتونة دروسا في اللغات والعلوم الصحيحة .. وجمعية تلماء الصادقية (1905) الجامعة بين خريجي هذه المؤسسة التعليمية التحضيرية الزائفة.

(62) بد كرم بين النوع الأول، حسن القلائي الرحيم الوطني (رئيس جمعية الآداب) الذي سيؤسس الحزب الإصلاحى وعبد العزيز الثعالبي الذي سيصبح سنة 1924 الرئيس المؤسس للحزب الدستور التونسي (نائب رئيس لجمعية الآداب) ومن بين النوع الثاني حسين بوحاجب رئيس «جمعية الشهامة» وحسن حسني عبد الوهاب والصادق الرزقي...

(63) انتقل حسين بوحاجب عضو جمعية الآداب ليصبح رئيسا لجمعية الشهامة، وكذلك إبراهيم الأكودي ومحمود بوليمان.

(64) سيتم ذلك سنة 1922.

(65) «روميو وحوليت» و«عطيل» مسرحيتان لشكسبير لغيتا حظوة خاصة لدى المسرحيين العرب في ذلك العصر فترجمتا أكثر من مرة، على أن أشهر الترجمات وأكثرها تداولاً هي تلك التي أغزها نجيب حدادلا ولي وقد أطلق عليها عنوان «شهداء العرام» وتلك التي أغزها طيوس عبده للثانية وسمها «أوتلو» أو «جبل الرحا» ثم الترجمة التي أغزها جليل مطران سنة 1912 وأطلق عليها عنوان «عطيل»، أما «حمد» و«ثارات العرب» فهما مئسرتان من طرف نجيب حداد عن مسرحيتين لميكنور هوفو *VHUGO* و«سومتين» *Hernani* و *Les Burgaves* أما «السيد أو غرام» و«سينا أو عبد قيس» فهما من أقدم نجيب حداد عن مسرحيتين كورناني *Cornelle* الموسومتين *Le Cid* و *Donn*.

(66) أغلب هؤلاء من النحبة اشتاقه عصبي اعزى مثلا درس الحقوق في تونس وعاد إلى تونس فكان أول من مارس الإخراج المسرحي على أسس المعروفة في فرنسا

(67) عرفت مسرحيات مولير كذلك نجاحا كبيرا عند المسرحيين العرب فترجمت أكثر من مرة. ولقد حافض التونسيون عمار الترجمة خاصة أن عددا منهم بجيد اللغتين. بد كرم بين المترجمين «مصطفى صغر» وقد كان شبح العاصمة وعلمي الحارمي وحسن القلائي الحقوقيين وعصوي الجمعيتين المؤسسين. وإلى ثلاثتهم نسب الترجمة الجماعية لمسرحتي مولير «*Le Médecin malgré lui*» (الطبيب المفسوب) «*Le malade imaginaire*» (مرضى الوهم) ومسرحية «*Durand et Durand*» لـ: «*Ordonneau et Valabreque*» (سليم وسليم) ومسرحية (الأصممان) *Jules Moineux, les deux sourds*

(68) وذلك منذ سنة 1912 بالنسبة إلى الجولات الداخلية، ومنذ سنة 1913 بالنسبة إلى الحولات في الجزائر، انظر صحافة العصر، الزهرة، مثلا، 9 و 10 مارس 1913.

(69) بدأت الحرب الطرابلسية سنة 1911 وأدت إلى احتلال الإيطاليين لليبيا سنة 1912 وقد تنوع عدد من الوطنيين التونسيين إلى جانب الليبيين.

(70) مقبرة «الخلاز» أهم مقبرة في العاصمة التونسية، ولقد أدى قرار البلدية الصادر سنة 1912 والنقاصي بإحضاع أراضيها إلى مقتضيات القيس إلى أول مواجهة عنيفة بين الأهالي والسلطات الاستعمارية منذ إعلان الحماية ولقد سقط فيها عدد كبير من الشهداء، انظر:

Al) MAHOUBI, Les origines du mouvement. op. cit. p 129 - 134.

71) الترمقاي أو التراموي وهو القطار الذي كان يشقّ العاصمة، أما حوادث الترامواي فهي الناجمة عن اصطدام ذلك القطار الذي كان سائقه إيطالي الخنسية بطفل تونسي يو 8/2/1912 ولقد صادف ذلك تاريخ احتلال إيطاليا لليبيا فقرر أعضاء حركة الشبيبة التونسية الدعوة إلى مقاطعة ذلك القطار احتجاجاً على الأمر، ونجحت على ذلك مواجهة جديدة بين السلطات والأهالي وإجراءات زجرية: سجن ونفي لأهم الرعماء الوطنيين.

Ali MAHJOUBI. Les origines du mouvement... op. cit. p 138 - 134.

72) انظر ما أشرنا إليه في بداية البحث.

73) «المرحلة الثقافية» أطلقها بعض المؤرخين على المرحلة السابقة للمواجهة السياسية المباشرة

74) وهو من بين أهم المطالب المتواترة في الجرائد الوطنية مثل Le Tunissen، انظر ما ضمته علي المحجوبي منها في كتابه السابق الذكر، وخاصة ص 127

75) مثل الحزب الحر الدستوري التونسي (1920).



دور الصحافة والأدب في نشأة المسرح التونسي

عبد الرحمن الكبلولطي

لتقديم بعض مسرحياتها باللغة العربية الفصحى، ولو أنّ الرّقا فرنسية وأخرى إيطالية وحتى اسرائيلية كانت تقدّم أعمالا بلغة أبنائها.

ولا يغفونا أن نذكر أنّ بعض المفكرين والكتّاب التونسيين في القرن التاسع عشر قد عرفوا المسرح وشاهدوا بعض الأعمال، من ذلك حديث المؤرخ والمصلح أحمد بن أبي الضياف في كتابه «الإتحاف» عن «التياترو» أثناء زيارته صحبة أحمد باي إلى باريس، في نوفمبر 1846 وقد حضر معه عرضا مسرحيا في قصر الملك لوي فيليب، ذات ليلة، وتولّى ذلك المؤرخ تلخيص ما شاهد من فضاء مسرحي وعمل فني قال :

«ومحصل التياترو بناء صخّم عليه قبة، وبه رواشن مطلة على ساحة المجتمع، مدخلها من غير الساحة، ومحلّ العمل يقابل سائر الناظرين من نصف دائرة، وأعماله حكايات بعض وقائع تقدّمت، يبرزونها من الفكر لحسن المشاهدة، ويختارون البلاء والخطباء ممّن لهم معرفة بالأخبار والتاريخ والأشعار، وعدد العملة في ذلك أكثر من مائة، وفيها الموسيقى... والغناء والزّقص» (1).

لا يخفى على أحد أنّ المسرح، أو الفنّ الرابع، جنس أدبي غريب عن العرب، لم يتناوله كتابهم وشعراؤهم في مسيرة الابداع الأدبي لأسباب عديدة، فهو فنّ اخترعه الإغريق، في مسارحهم الفسيحة المخصصة، وبأسهم أشهر مؤلفيهم أمثال صوفوكل مؤلف مسرحيات «الكترا» و«أنتيفون» و«أوديب الملك» وغيرهما، و«أوشيل» Eschyle صاحب مسرحية «بروميثوس المقيّد» وغيرها ولئن تواصل الاهتمام بهذا الفنّ في بلدان أوروبا، فإنّ معرفة العرب به وتعاملهم معه، يعود إلى القرن التاسع عشر، على وجه الخصوص، بسبب عاملين: دخول الأوروبيين إلى البلدان العربية منذ هجمة نابليون على مصر أواخر القرن الثامن عشر، بدعوى تنوير الشعوب العربية وتحديثها، وسفر بعض المثقفين والطلبة والتجار العرب إلى أوروبا للتعلم والاتجار وللفصحى والسياحة.

وهكذا انطلقت بواكير الاهتمام بالمسرح لدى العرب في لبنان مع مروان النقاش، أواسط القرن التاسع عشر، لنتشر بسرعة في مصر، ولم يظهر اهتمام التونسيين بصورة قويّة إلا في مطلع القرن العشرين عندما بدأت تتوافد على البلاد فرق التمثيل المشرقية

يسمى يقسم الكوميديا... إذ سرعانما يفعل في انتقاد الأخلاق والعوائد... بطريقة مضحكة مؤثرة في النفوس متحدثًا عن مسرحية «العاشق المتهم» (3).

وقد ختم صاحب المقال بحثَ القراء على مشاهدة تلك المسرحية الهادفة بما نصّه: «تحت إخوان الأدب ومحيتي الإخلال على الحضور في ساحة التمثيل».

كما ساهم في هذه المرحلة المبكرة من نشأة المسرح التونسي كتاب بارعون، منهم العلامة حسن حسني عبد الوهاب، الذي كان، في اعتقاد الأستاذ المنصف شرف الدين «أول ناقد مسرحي تونسي باللغة العربية» حيث تولى نقد مسرحية عبد القادر المصري في جريدة التقدّم بتاريخ 5 أكتوبر 1908.

ونفس الاهتمام والترحاب وجده من الصحافة والأدب، بل وأكثر، الممثل الشهير: سليمان قرداجي الذي قدم بجوقته من مصر، في مطلع ديسمبر من نفس السنة (1908)، إذ كتبت نفس الجريدة (الضّواب) خبراً، يوم 01 / 12 / 1908، رُفّت فيه إلى نهالي تونس العاصمة العاصمة بشري «قدم أشهر الأحياء العربية المصرية تحت إدارة «ضرة الأستاذ الفاضل والممثل الشهير سليمان أفندي قرداجي محيي فن التمثيل العربي في الأقطار المصرية والتسوية...» ولم ينس كاتب المقال أن يتوجّه إلى جمهور القراء بكلمة عن قيمة المسرح في المجتمع، لأنه «فن شريف الغاية تهوّه النفوس العزيزة وتميل إليه الطّباع النبيلة... وهو ولاشك رياضة للنفوس وتنزيه للخواطر». كما أنّ للممثل الفضل في تبيين الأسس الزايفة وإيقاظها من رقادها، لأنه طالما كان سبباً في إسقاط المستبد وتقويض أركان الظلم ورفع راية العدل والإنصاف. أمّا التمثيل فعليه مدار التهذيب والعمران، ينهى الناس عن السيئات ويأمرهم بالتحلي بأجمل الصفات، وقد صدق من قال:

إنّ الممثل في الحقيقة فضله

سار على الأمصار والبلدان

ويُضَح من هذه الفقرة جدّة هذا الفن لدى النخبة التونسية آنذاك، حتى أنّ أبي الضياف لم يكن يعرف مصطلحات المسرح، فالزّكّح سمّاه «محل العمل»، والمسرحيات سمّاه «أعمالاً» والممثلين عملة، إلا أنّ صاحب كتاب الاتحاد لم يفته تبيين المقصد من عرض الأعمال المسرحية على الجمهور، لأنّها، كما قال «من الصّناعة، لأن مرجعها تربية النّاس وتهذيب أخلاقهم، لما يرون تحسين الحسن وتقبيح القبيح معانية، وذلك أوقع في النّفس».

لم يصف ابن أبي الضياف أحداث المسرحية التي شاهدها وقد كان الهدف منها إضهار فوائد الحرية وقيمة حرية المرأة في فرنسا، وبذلك أبدى المؤرخ التونسي إعجابه بالمسرح وتمنّى ضمّيتها أن يكون لنا مسرح على غرار ما لهم، لما فيه من متعة فرجة ونبيل مقصد.

وشيثاً فشيثاً بدأ التونسيون في فهم هذا الفن الجديد عليهم، والذي بنيت له بعض المسارح في العاصمة (كالمسرح البلدي ومسرح روسبي)، وكذلك في بعض مدن البلاد مثل سوسة وصفاقس لتقام فيها العروض المسرحية الأوروبية الأجنبية حتى إذا كانت خريف 1908 قدمت إلى تونس بطلب من إدارة المسرح البلدي «جوقة مصرية على رأسها عبد القادر المصري مثلت فصلاً مضحكاً في رمضان ذلك العام، ثم واصلت الفرقة عروضها بغضاء قاعة نهج لندرة بالعاصمة (2) والمهم أنّ مجيء هذه الفرقة المصرية قد رافقته مقالات صحفية في الجرائد التونسية تشجّيعاً لفن التمثيل وتشيراً بمقاصده الشريفة وترحيباً وتعريفاً بأبطاله، من ذلك ما ورد في صحيفة الضّواب، يوم 9 أكتوبر 1908 إثر مشاهدة إنتاج فرقة عبد القادر المصري، حيث كتب أحد المحرّرين في الجريدة: «لا يغرب عن كلّ من له أدنى مسكة من العقل أنّ فنّ التمثيل من أحسن الفنون وأجزلها فائدة خصوصاً للأُمم التي لم تبلغ شأو التهذيب، لذلك كان فنّ تمثيل الزّوايات على المسارح من أقوى العوامل في تهذيب الأوروبيين وترقية نفوسهم، سيما باهتمامهم بتشخيص الزّوايات الانتقادية الهزلية وهو ما

بمواظف وفضائل وعوارف

يضع الفضيلة في أجل مكان

وبعكسها يضع الرذيلة دائما

في ثوب هون بل بطل هوان

فلمثل هذا الفن يسمى كل من

يرجو الفضيلة في بديع بيان (4).

وبذلك ندرك مقصد الصحفي من دعوة الجمهور لمشاهدة المسرحيات، تنبيهها لهم وتنويرا وتحسيسا وتوعية للناس حتى يعوا واقعهم ويصلحوا ما فسد من الأوضاع، ويرفضوا الظلم والمستبد والاحتلال وكل أشكال التسلط عليهم.

ولم يكن من السهل على سليمان قرداحي إقامة عرضه الأول في العاصمة لتتبع مدير المسرح البلدي الفرنسي، ووضع شروط مالية مجحظة أمامه، لذلك رأت الحكومة توجيهه إلى مدينة سوسة، تفتينا للمسرح البلدي هناك، حيث تم الترحيل (بعض تلميحات) يومين بسبب سقوط حيطان مدرسة البنات وألسها وموت بعض العمال وجرح البعض الآخر) يوم 12 / 12 1908 وقد مثل الجوق رواية (مسرحية) «صلاح الدين الأيوبي» بحضور خلق لا يحصى من الوجهان والأعيان، وأتى فيها الممثلون بالمعجب المعجاب وأنشد فيها شاعر القيروان الكبير صالح سوسي القيرواني (1874 - 1941) قصيدة «في ذكر فوائد التمثيل وتفاصيل الروايات التي شخصها الجوق المصري، وما أظهره سليمان القرداحي وأعوانه الممثلون والممثلات من براعة في هذا الفن الأدبي وإعجاب المتفرجين بهم وإقبال أهل الساحل عليهم».

وفها يقول الشاعر صالح السوسي، متمنيا نشأة هذا الفن النبيل في تونس:

أفي مسرح التمثيل حلت بك البشري

وهمت برأح الصفو بين الوري جهرًا؟

ثملت بما قد كان عنك محجبا

وشاهدت ما تسمو به الأمم الأخرى

شعور من التاريخ قامت شواهدا

على من مضى في الدهر واستوجب الذكرى

ألا إنما التمثيل أكبر عبرة

إلى كل من في الدهر كان فتى حرا

يهذب أخلاقا ويكسب عزة

ويرفع للإنسان بين الملا قدرا

فلا تحسبوا التمثيل حياة عابث

ولكنه السر الذي يصفل الفكر

فطورا ترى فيه الشجاعة قد بدت،

وطورا ترى الإحسان والفضل والبراء،

وكم في من فصل رقيق مؤثر

يدل على البؤس الذي أذهب العمر،

يبيحرج قاسي القلب ملان رحمة

ويسط للإحسان كف العطا جبرا،

به الغرب في ثوب التقدم يزدهي

وأبناء مصر اليوم قد تفتني الأثرا

ومن أسف خضراء تونس لم تزل

حليفة أشواق لطلعت الغزا،

فجاء (سليمان) فقلد جيدها

جواهر آداب، فها حبذا البشري

فمتا له شكر جميل مضاعف

وكل الذي في الجوق يستوجب الشكرا (5).

وكذلك هزت الأريحية بعض شعراء تونس، إثر

عرض مسرحية «هملت» فنظم قصيدا في الإشادة

بالعمل وبغيره من المسرحيات التي قدمتها فرقة سليمان

الفرداخي، ويبدأ هذا المخرج والممثل المبدع، واستحسّن الجمهور كي يحضر لمشاهدة هذا الفنّ الرائق الجديد عليهم، ومما قاله في تلك القصيدة:

... إذا رُفعت تلك الستارة، طأطأت

رؤوس التهي تبغي لردّ تحية

وهاجت قلوب أقمعت بغرامها

وجدت شؤوننا تنطوي بمسرة

فحيناً أرى تلك الشجون تزايدت

وطورا أرى ينمو الشرور بمهجتي

وأخرى أرى روعي تناجي أوائلها

لها الأرض دانت واستقرّت بسطوة:

فهذا (صلاح الدين)، (هملت) لو ترى

شهيد غرام لانتيت بزفرة

و(حمدان) أيضا و(الرشيد) الذي غدا

وخلد في التاريخ مجدا بشهرة

هلموا إلى تلك (المراسم)، وانظروا

بذكرى وقلب إحاسن وتنتيق

تروا ما مضى حقاً تروه بيقظة

وحيثد فليك كلّ عبيرة ... !

سليمان قد أبدعت في كلّ موقف

فأعجبت حتى أهل روما بحكمة

سليمان قد شئت منا مسامحا

وتفتت أفكارا بحسن رواية

لئن أسفت مصر عليكم لفرقة

فونس مالت من لفاكم بفرحة (6).

ومن غريب الصدف أنّ سليمان الفرداخي قد مات

بتونس في 5 مارس 1909، وشيّع جثمانه في اليوم الموالي

بعد أن حاز ثقة الجميع ونال وسام الاختيار من الباي.

وقد توالى المقالات الصحفية والقصائد الشعرية

تشجعا لفنّ المسرح وحثّ الناس على مشاهدة المسرحيات

استحاثا من رجال الإعلام والأدب لإنشاء فنّ مسرحي تونسي، وباركت ظهور أوّل أعمال أبناء الوطن يوم 2 جوان 1909 الذي يعتبره الباحث المتصف شرف الذين هو اليوم الذي نشأ فيه المسرح التونسي تزامنا مع مساهمة بعض الأسماء في مسرحية «نديم أو صديق الإخاء» وتألّف فرقة التجمة التمثيلية، وقد كان من أهمّ الوجوه التي أنشأت الفنّ الرابع بتونس محمد بن زكية والهادي الأناووط ومحمد بورقية ومحمود بوليمان ومحمد بن سعيدان والهادي القديدي والحبيب المانع.

وماهي إلّا فترة زمنية قصيرة حتى تألّفت فرقتان للتمثيل، لعبتا دورا مهما في نشأة المسرح التونسي، هما جمعية الشهامة الأدبية في أواخر 1910 ثم جمعية الآداب سنة 1911 وحققنا بذلك أمانة بعض رجال التخبية في تأليف جوق يمثل على المسارح ما من شأنه «إصلاح الأخلاق والعوائد واللغة التي هي روابط كلّ أمة» على حدّ تعبير جريدة مرشد الأمة الصادرة في 10 / 12 / 1912.

وتوالى التهجيع من قبل الصحافة والأدب لأعمال الفوتيين المذكورين من ذلك ما نظمه الشاعر بلحسن بن شهبان في مدح فرقة «الشهامة» لافتانها تمثيل مسرحية (مجنون ليلي)، والتنبؤ بالفنّ الرابع وغايته الثيلة. وكانت قصيدته قصة شعرية بدأها بخروجه إلى النزهة في حديقة غناء ومرور صديق متمجّل، سأله الشاعر البقاء معه، ولكنه أعلمه برغبته في الذهاب إلى المسرح لمشاهدة «المجنون قبل انصرافه» كي يراه يغازل ليلاه ببديع الشعر، ودعا الصديق الشاعر إلى الذهاب معه قائلا:

فهنا بنا إن رمت تصديق قائل

ترى ما به حقاً تسامت بنو العصر

فوافق الشاعر، ودخل معه قاعة العرض، ووصفها وصفا جميلا كما وصف وقفة المجنون وإنشاده أبيات:

يخاطب ليلي بالذي في ضميره

ويبيد إليها الحب في السر والجهر

فاصطدّ سوانح جوقةٍ قد لَقِبَتْ

بالأَعماد، وراقت التمثيلا (8).

فهل من الطرافة أن نذكر بيتين لأحد الشعراء يدعو فيهما الفلاحين، في ذلك الوقت، إلى مشاهدة مسرحيات فرقة الشهامة ويذكرهم باقتران عروضها بهطول الأمطار، وفي ذلك طالع خير عليهم بموسم فلاحيّ ناجح:

قل للذين يفلّحون وعنهم

يباهيه أمسى السحاب بخيلا

إن رمتم استتزال غيث وابل

فمن «الشهامة» فاطلبوا التمثيلا (9).

وخلاصة القول، فإنّ للصحافة والأدب دورا كبيرا، كما رأينا، في إغراء التونسيين بفنّ التمثيل عند النشأة (في مطلع القرن العشرين) والدعوة إلى الإسهام فيه إبداعا ومشاهدة، خاصة وقد ألخّ كتاب المقالات والشعراء على ما للمسرح من فوائد، تتلخّص لديهم في تهذيب الأخلاق والحثّ على فعل الخير، والإحسان والتجلي بشتى صفات البطولة من وفاء وكرم وشجاعة وإباء، والدعوة إلى الرفع من شأن مقومات الأمة كاللغة العربية والدين الإسلامي؛ وما تسمية بعض الجمعيات المسرحية بـ«الشهامة» و«الأداب» و«التهذيب» إلّا رموز شعرية باطنية، كما يقول المرحوم محمد فريد غازي، «عبر بها المؤلفون والممثلون عن شخصيتهم وعن ذواتهم وكيانهم أمام الوجود الغربي الذي كانت رموزه وقيمه ومبانيه وقوّاته تحتاج دنياهم التقليدية» (10).

وقد استخلص أبو الحسن بن شعبان الدّرس في مشاهدته المسرحية، متوّها بالفرقة ومثمّنا ما تقوم به من «تشخيص»، له مقاصد جمة وغير كثيرة تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر وتحدّر من الوقوع في المكروه:

فقال : انتبه إنّ «الشهامة» أتقنت

روايات تشخيص تروق إلى الفكر

فماذا بد (مجنون) ولكن مشخّص

يشخص ماقد كان في غابر العصر

ولم يكن لتشخيص إلّا كواعظ

يحذّركم من أن تميلوا إلى الشرّ

بريكم صروف الحادثات ميّنا

لأسبابها حتّى ترؤّا عبر الدّهر...

ونختم الشاهر كلامه مباحيا برجال الجوق، معتزا بتوفّهم في التمثيل وتفوقهم حتى على أهل مصر:

ألا يا رجال الجوق قمتم بمهنة

بها تونس الخضراء قازت على مصر

فمتي إليكم ألف ألف تحية

ومني إلى مجنونكم وافر الشكر (7).

وهل يغيب عنا ما كان يردّه بعض الأدباء في الإشادة بفرقة الاتحاد المسرحي التي أسسها الهادي الأرنؤوط سنة 1913، والتي أبدعت في مسرحية (عواقب الغدر) حيث قال:

إن كنت ترقب في حياتك لدّة

أو ترحمي نحو الزقيّ سيلا

- (1) أحمد أس أبي الضياف: إنحاف أهل الزمان بأخبار تونس وملوك عهد الأمان، طبعة 1963، تونس، الجزء الرابع، ص 102 - 103.
- (2) المنصف شرف الدين: تاريخ المسرح التونسي، منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، مطبعة شركة العمل للنشر والصحافة، تونس، 1972، ص 20.
- (3) نفس المرجع، ص 21.
- (4) نفس المرجع، ص 23.
- (5) د. محمد عباظة: تطور الفعل المسرحي بتونس، من النشأة إلى التأسيس، نشر دار سحر، تونس، الطبعة الأولى، 1997، ص 30.
- (6) المنصف شرف الدين: تاريخ المسرح التونسي، ص 33 - 34.
- (7) نفس المرجع، ص 119 - 120.
- (8) نفس المرجع، ص 110.
- (9) نفس المرجع، ص 106.
- (10) د محمد هريد غاري: مقالة عن المسرح العربي في تونس، تاريخه وأبعاده، من نشأته إلى سنة 1918، مجلة الفكر، تونس، عدد ممتاز، السنة 6، العدد 18، جويلية 1961.

المركز الثقافي
بالمسرح الوطني

تجربة النوادي المسرحية في تونس

محمد عبّازة

ولربما إذا أردنا أن نحصل أسباب هذا الرفض العنيف لدخول المسرح للثقافة العربية الإسلامية عموما والثقافة التونسية خصوصا:

1 - المسرح مرتبط بالغرب وأن أكثر دعائه حماسا هم الفرنسيون وثقافتهم الغربية.

2 - المسرح يدعو إلى الاختلاط بين الرجل والمرأة، وهذا الاختلاط يساعد على تمكيك القيم الأخلاقية التي تربي عليها المجتمع الإسلامي ومازال متشبها بها.

3 - الأسباب السياسية - في عهد الاستعمار كانت واضحة - الاستعمار كان يخافه بعد أن ساهم مساهمة فعالة في الحركة الوطنية. بعد الاستقلال فهم المسرح على أنه فنّ مشاغب، فنّ مسيس لأنه فنّ الحوار بامتياز، والحوار ممنوع في ظل ثقافة تدعو إلى الأحادية في الفكر والسياسة والدين.

4 - المسرح فنّ مباشر، فنّ التأثير بامتياز، فنّ التعبئة الجماهيرية بدون منازع منذ نشأ في اليونان وإلى الآن ولذلك نجد أنه أكثر الفنون مراقبة من طرف السلطة.

باختصار، شهدت بلادنا إقبالا كبيرا على المسرح سواء قبل الاستقلال أو بعده. إقبال قبل الاستقلال أربك الفرنسيين بين رغبتهم في نشر ثقافتهم وفنونهم وبالتالي قيمهم الحضارية وكان المسرح الأندر على نشرها بين

قبل كل شيء نبدأ بتعريف النادي: ودون الدخول في متاهات اللغة أو الاصطلاح، نقول إنه باختصار شديد: هيكل (من حيث التغطية القانونية والإدارية) وفضاء، أي لابدّ من مكان يمارس فيه هذا الهيكل نشاطه، ونشاطه عادة ما يكون بدون مقابل مادي كبير، وفي أغلب الأحيان يكون موجّها للهاة، ومجموعة من البشر متفقين على هذا النشاط.

وانتشرت النوادي في العديد من النشاطات البشرية سواء في تونس أو في غيرها، وشملت العديد من الميادين الثقافية والرياضية والفنية وحتى الاقتصادية (نادي باريس)، ونجد أنّ النادي قد تداخل مع الجمعية، أو أنها بشكل عام هدفهما غير مادي (non lucratif). والنوادي التي انتشرت في البلاد التونسية كانت أساسا في الرياضة والفنون بمختلف فروعها وأفانها وخاصة المسرح.

لاشك أنّ المسرح قد مثل الفرع الإبداعي الأكثر جلبا للجدل والخلاف منذ قرن ونصف، ومازال إلى الآن في كافة أنحاء العالم العربي.

استقبلت الثقافة العربية الإسلامية العديد من الإبداعات منذ بداية النهضة ولكن المسرح كان أكثرها إشكالية لأنّ أعداءه كثيرون والمنادين به كثيرون أيضا.

التونسين، وبين خوفهم من أن تصبح الفرق المسرحية جبهات ساخنة لمقاومة الاستعمار. وكانت الرقابة قاسية، والفضاءات مغلقة في وجه المسرحيين التونسيين، ورغم ذلك دخل التونسيون عصر المسرح. ولكنهم دخلوه بسلبيات عديدة، إذ أنّ عناصر العرض المسرحي كانت أساسا النص والإلقاء بلغة سليمة، ولربما كانت الأزياء العنصر الوحيد الذي تطور باعتبار أنّ العديد من المسرحيات كانت مسرحيات تاريخية والالتزام بالأزياء التاريخية كان شرطاً ضرورياً لنجاح المسرحية.

ويمكن أن نجلّ وظيفة المسرح في كلمة لمختصها الأستاذ الشاذلي القليبي في إحدى مداخلاته: «ينبغي أن نعتبر المسرح عاملاً أساسياً في توعية المواطن وافتتاح فكره ووسيلة للنضال...» سواء أكان هذا النضال ضد المستعمر أو ضد الجهل والتخلف - على حدّ تعبير السيد الحبيب بورقيبة في قوله المشهور «انتقلنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر» (1).

دخلت تونس عصر المسرح وتعامل معه التوعية برؤى عديدة وتصوّرات مختلفة والنتائج متفاوتة: دخله الجاهل والمتعلم، المتدين والمتجاهل، المسلم وغير المسلم، العارف بالمسرح والمستلّط عليه، الذي درسه دراسة أكاديمية وبين الذي دخله عاطلاً عن العمل ولم يجد شيئاً يكون مورد رزقه غير المسرح، دخله المحترف والهاوي. باختصار اختلط في المسرح الحابل بالنابل ودخله كل من هبّ ودبّ.

إنّ هذا الاختلاط القوضوي في المسرح جعل من القطاع ساحة للعديد من الصراعات الجلية والخفية ضمن هياكل تحت تسميات مختلفة (فرق، جمعيات، نواد، شركات ...) ولكن ما يهتّمنا من هذه الهياكل هو النوادي التي انتشرت في البلاد التونسية تحت مؤسسات مختلفة سواء الهياكل الترويية (المعاهد الثانوية أو الجامعات) أو الهياكل الشبابية (دور الشباب والكشافة ...) أو الثقافية (دور الثقافة ...) أو الجمعيات خاصة الجمعيات الثقافية أو حتى المؤسسات الاقتصادية (نادي المسرح بوكالة التبغ والوقيد في تونس).

على كلّ أمتّ النخبة التونسية بجدوى الفرّ المسرحي كوسيلة توعية وتعبئة جماهيرية، ولذلك بدأت تظهر جمعيات وتبعث نواد للمسرح تقريبا في كلّ البلاد التونسية، تؤطّر الشباب وتشحن النخبة وتبعث الحماس في نفوس الجماهير وكان المسرح في طليعة الفنون المقاومة. أحصى الأستاذ محمّد مسعود إدريس في كتابه «دراسات في المسرح التونسي» حوالي 135 جمعية وناديا مسرحيا من سنة 1905 إلى سنة 1956، يعني قرابة النصف قرن، هذا مع العلم أنّ بعض النوادي التي ظهرت في المدارس، سواء في الصادقية أو العلوية أو غيرها، نواد كانت تشغل فقط داخل المدارس وتكتفي بتقديم عروضها في حفل اختتام السنة الدراسية، وكان ضمن العديد من المعاهد الثانوية قاعات خاصة بالعروض (Lycée Carnot).

انتشرت قبل الاستقلال النوادي والجمعيات المسرحية في العديد من المؤسسات والهياكل مثل المدارس الثانوية والمدارس الفرنسية والكشافة التونسية التي تبنت المسرح وجعلته وسيلة من وسائل عملها لتربية الكشاف.

مكنت الكشافة التونسية محضنة للنشاط المسرحي خاصة قبل الاستقلال، إذ أنّ مؤسس هذا النشاط الشبابي في الغرب (بادن باول) الذي يرى في النشاط المسرحي في التنظيمات الكشفية «وسيلة للتربية الأخلاقية مثالية ونجاحها مضمون» لذلك توجب كتابته وتقديم مسرحيات قصيرة، وهنا لا بدّ لي أن أشير إلى حسنات هذا التوجّه الذي نجد فيه التعبير والتركيز النفسي وتربية الصوت والإلقاء، الخيال، الإحساس الشعري، الهزل، الانضباط والتعلم التاريخي والأخلاقي، والابتعاد عن الحياة المبالغ فيه عند الشباب.

إنّ القائد الكشفّي سرعان ما يكتشف الفوائد المتعددة للنشاط المسرحي داخل النوادي الكشفية التي ستعينه على أداء واجبه الكشفّي على أحسن وجه مع مجموع من الأطفال والأحداث والشباب الذين يعتبرون في عمر الخيال الجامع وعمر الاندماج ضمن المجموعة في أيّ عمل دراسي. إنّ الكشفيين سواء عن طريق الانغمال أو

عن طريق نصوص مسرحية أعدت بتأن مسبقاً، كل هذه الفنون التعبيرية يمكن أن تفيد الكشف آتياً إفادة في تربيته النفسية والبدنية والمعرفية والأخلاقية...» (2).

أما بعد الاستقلال فقد تغيرت المعطيات ووجدت الكثير من التظاهرات المسرحية التي تجمع العاملين في هذا الميدان سواء على مستوى الهواية أو الاحتراف. ومثلت النوادي المسرحية رافدا هاما للمسرح التونسي... وأغلب هذه النوادي تلتقي سنويا في مسابقات وتظاهرات سواء على المستوى الجهوي أو على المستوى الإقليمي أو على المستوى الوطني: المسرح المدرسي، المسرح الجامعي، مسرح دور الشعب والثقافة (مهرجان قرية لمسرح الهواة).

باختصار هناك تظاهرات وهناك تنافس وهناك مسابقات وجوائز ولكن هل أعطت هذه التظاهرات نتائج ملموسة للمسرح التونسي على مستويات مختلفة، على مستوى الكتابة مثلا، أو على مستوى التمثيل، أو على مستوى الإخراج... إلخ؟ هل هناك مجال للدخول هؤلاء المتوجين مثلا إلى الميدان المسرحي وتغذية إلى ميدان الاحتراف؟

بعد خبرة أكثر من ثلاثين سنة في هذا المجال، بدأت بالتمثيل في المسرح المدرسي مع الأستاذ محمد الورمي الذي أحبه بهذه المناسبة، وكانت مع معهد ملتين، وانتهت بمعهد تكوين. خرجت باستنتاج مفاده أن التأثيرات التي أحدثتها هذه النوادي في المسرح التونسي قليلة جدًا مقارنة بعدد المشغولين في الميدان المسرحي ولم يروا بناد من أي نوع كان (حتى على مستوى الطلبة الذين يختارون المسرح في المعهد باعتباره اختصاصا، نسبة قليلة منهم مروا بالمسرح المدرسي) نوادي المسرح عديدة - كما ذكرنا آنفا - ولكن ينبغي أن نفرق بين نوعين أساسيين من هذه النوادي: نواد يشرف عليها محترفون، أي أناس تكتوّنوا تكوينا أكاديميا في المسرح أو أناس تكتوّنوا على الميدان (Une formation sur le tas) وهنا يبرز اختلاف أولي بين المتكوينين تكوينا أكاديميا وبين من تكتوّنوا على الميدان - وسوف تأتي إلى تحليل ذلك بعد قليل - أما النوع الثاني

من النوادي فهي نواد يشرف عليها أناس لم يتكوّنوا في المسرح (أستاذ عربيّة، أستاذ فرنسيّة، أو معلّم أو غير ذلك من الأشخاص الذي يرون في أنفسهم القدرة على قيادة المجموعات) وهنا تدخل حتى بعض العوامل السياسية لانتداب المنشط خاصّة في دور الثقافة ودور الشباب أو بعض المؤسسات الاقتصادية.

وسأبدأ بالنوع الثاني، هذا النوع من المشرفين على نواد وهم لم يتكوّنوا في المسرح ولا بطريقة من الطرق، وهذا النوع من المنشطين خطير جدا على المسرح من ناحية وعلى الذين ينشطهم من ناحية أخرى، خطير على المسرح لأنه يعتقد أنه دخل على المسرح من باب من الأبواب ويصبح يتكلّم باعتباره مسرحيا بل ويصبح مفتيا في المسرح وهو بعيد كل البعد عن المسرح (المسرح الفنّ السهل بالنسبة إلى الفنون الأخرى: البهيم القصير) وخاصّة أن يضع في أنفاه الذين ينشطهم بأنّه رجل مسرح بامتياز ينفذ وينتقد ويوجّه ويأمر فيدفع منظوريه إلى طريق مغلوطة ويضعهم في موقع صعب معه زحزحتهم على ما بثّه فيهم من أفكار ورؤى وتصوّرات ونظريات حول المسرح. وعند أول صدام مع الإحتراف أو مع محترف يكتشفون عالما آخر وأغلبهم يغادرون هذا الميدان (وأخيرا شاهدت عملا لدار الثقافة بالمزونة فيها شاطح وباطح...) وهذا من وقع الصدمة طبعا واعتقد أن هذا النوع من النوادي لا يفيد المسرح التونسي ولا بشكل من الأشكال إلا أنه يمكن أي يستقطب الأحداث والشباب ضمن نشاط ثقافي فني عوض أن يصيحوا في الشوارع مع المخدرات والسرقة أو حتى الانتماء إلى التيارات السلفية وما تمثّله من تهديدات إرهابيّة للمجتمع ومؤسساته وأفكاره التنويريّة.

أما النوع الأول من النوادي والذي - كما ذكرنا آنفا - يشرف عليه محترفون، تكتوّنوا على الميدان، وهذا النوع يمكن أن يكون في نوادي دور الثقافة أو حتى بعض الميئات الجامعية أو في نوادي المؤسسات الاقتصادية أو الجمعيات. وهذا النوع من النوادي يمكن أن يكون مفيدا

النشء وتهذيبه وتعليمه بأساليب وتقنيات معروفة عند الأساتذة المباشرين لهذه النوادي المسرحية .

أستاذ المسرح في الوسط المدرسي :

بُعث النشاط المسرحي المدرسي خلال السنة الدراسية 1962 - 1963 بعد خطاب الرئيس السابق الحبيب بورقيبة سنة 1962، هذا الخطاب الهام الذي أرسى تصوّراً واضحاً لتركيز بنية تحتية مسرحية . شملت هذه التجربة في البداية 30 معهداً موزعة على كامل تراب الجمهورية . في أواخر السبعينات لامست التجربة مائة معهد ثانوي . تعليم المسرح يوجه لكل الأقسام وكل الفروع (أدبي ، علمي) ويتم تدريس المسرح عموماً يوم الجمعة بعد الظهر . أستاذ الفن المسرحي يُطالب بـ 24 ساعة عمل في الأسبوع موزعة على المعاهد الثانوية والإعدادية وفرق الهواة . . . الأستاذ مُطلَب بأن يمارس عمله في 3 أو 4 معاهد في نفس الوقت بمعدل 50 تلميذاً في القسم . منذ سنة 1964 ، وقع سبب المبادرات المسرحية المدرسية الجهوية والوطنية وأسست جوائز للنوادي والتلاميذ المتميزين وتُقلت الجوائز في كتب وترويضات في فرق مسرحية عالية وتظاهرات ثقافية في الخارج مثل مهرجان (Avingion) (3) .

دخل المنشطون المدارس الثانوية وهم مهتمون نوعاً ما إذ أنّ المعلمين أو الأساتذة أو المنشطين وضعوا في بداية الأمر تحت إشراف أساتذة اللغة العربية : « إن الإطار الذي يشتغل فيه هؤلاء المدرسون هو إطار مهتم حتى من طرف الوزارة التي قدّمت تصوّره ، لأنها وضعت في البداية تحت وصاية أساتذة اللغة العربية ... » (4) .

كان أساتذة اللغة العربية يتفقدون المنشطين أو الأساتذة المكلفين بالسهرة على التعليم التلاميذ لغة عربية سليمة ، ولكن سرعان ما وقع التخلّي عن هذا التمشّي أولاً بسبب إحساس المنشطين بأنهم أساتذة من درجة ثانية أو ثالثة ، وبالتالي لا يمكن أن تكون

للمسرح وخاصّة الإنتاج ، أي إنتاج مسرح . ولكن باعتبار أنّ النوادي في مجملها لا تملك إمكانيات مادية هامة بحكم أنّ المسألة تتعلق بالهواية والهواة وهؤلاء لا يحصلون على دعم هام من وزارة الثقافة (وزارة الثقافة تساعد المحترفين أما الجمعيات والهواة فأقصى دعم هو 2000 دينار ودعم بعض العروض) والنتيجة أنّ الإنتاج لا يكون حسب المواصفات التقنية للعرض المسرحي ومتطلباته المادية . ثم إن هذا الذي تكوّن على الميدان عادة ما يكون غير قادر على قيادة المجموعة والسير بها سيرا سليماً للسيطرة على جميع عناصر العرض المسرحي (التمثيل، الإخراج، الديكور، الإضاءة، الملابس...) . فيدخل عالم الإكسوارات قصد الإيهار وتغطية نقاط الضعف في العمل (الدخان... Stroboscope) بلون توظيف لغايات جمالية أو درامية .

أما النوع الذي يهتني فعلاً رافداً أو مُعينا للمسرح التونسي ، هي النوادي في المسرح المدرسي والمسرح الجامعي بدرجة أقل لأنّ الأول مؤطر من طرف معلمي الفن المسرحي في البداية وهم المتخرجون من مدرسة التمثيل العربي ثم من مركز الفن المسرحي ثم في مرحلة أخيرة المتخرجون من المعهد العالي للمسرح ، وهم بطبيعة الحال أساتذة مسرح . أما بالنسبة إلى المسرح الجامعي فليس هناك تأطير منظم يمكن أن نعتمد مرجعاً لهذا النوع من النوادي بالرغم من وجود تظاهرة سنوية في مدينة المنستير تتجاوز حدود الوطن لتحضن العديد من التجارب العالمية وإن كانت هذه التجارب متفاوتة المستوى ، إذ يشارك فيها على قدم المساواة بعض النوادي التابعة للمعاهد والمدارس والتي تكون للمسرح وبالتالي تكوّن محترفين ونهدهم يتنافسون مع نواد أخرى في ميئات جامعية أو كليات أو معاهد عليا غير متخصصة في المسرح .

أما المسرح المدرسي ونواديه فهي التجربة المميّزة باعتبارها مؤطرة من مختصين في الفن المسرحي بشكل عام وبالتالي مراجعها معروفة وأهدافها واضحة وتصوراتها مبنية على فهم أكاديمي لدور المسرح في تربية

لهم سلطة على التلاميذ الذين يدرسونهم، كذلك تبيّن بوضوح أنّ مستوى هؤلاء كان ممتازا خاصة في امتلاك اللغة العربية .

إنّ الكثير من الدراسات التي قدّمت حول وضعية المدرسين للفن المسرحي تتفق على أنّ هؤلاء الأساتذة غير راضين عن وضعهم وسط المعاهد الثانوية التونسية سواء من حيث احترام الإدارة لهم وعلى رأسهم مدير المعهد، وثاني هذه المشاكل يتأتى من احتقار زملائهم الأساتذة في الاختصاصات الأخرى، وعدم احترام التلاميذ لمحتويات دروسهم لأنهم لا يجرون فيها امتحانا آخر السنة. ثمّ إنّ المعاهد الثانوية عادة ما تكون غير مجهّزة بقاعة خاصّة بالتدريبات المسرحية. ثمّ إنّ أستاذ الفنّ المسرحي يدرّس خارج أوقات الدروس العادية ممّا يجعل التلاميذ يتغيّبون عن الدروس وحتى إذا حضروا لا يحترموا الأستاذ. ثمّ إنّ النصوص التي تفرض عليهم فرضا من طرف لجنة التوجيه المسرحي في البداية، ثم من مدير المعهد، هي في العادة نصوص لا يتفاعل معها التلميذ. إنّ النصوص المفروضة يشترط فيها أن لا تمس الأخلاق أو الدين والسياسة وأن لا تشجّع على اليأس والتشاؤم.

إنّ إصرار أساتذة الفنّ المسرحي على عدم احترام مدير المعهد الثانوي لأستاذ المسرح متأت أساسا من أنّ الفن مهتمّش في بلادنا ودلالة على التشخيص الأخلاقي ونادرا ما يوجد مدير يكون متفهّما لدور الفنون في المجتمع، وهذا يستحق دراسة خاصّة حول دور الفنون في المجتمع (دعايات كثيرة لتونس - فريد الأطرش قال تونس أبا خضراء غزت العالم العربي).

إنّ أستاذ الفنّ المسرحي ينبغي أن يعدّ عملا لمهرجانات المسرح المدرسي (الجهوية، الإقليمية والوطنية) وللدير مشغول بالتأجيل التي سوف يحصل عليها الأستاذ في هذه المهرجانات. وهنا تكون مهمّة أستاذ الفنّ المسرحي شاقة وعسيرة إذ يجد نفسه بين مطرقة المدير الراغب في شهرة معهده في المهرجانات، والإمكانات المادية المنعدمة في الكثير من الأحيان. كلّ عرض يتطلّب

ملابس وإكسسوارات وديكور وغير ذلك من مستلزمات العرض المسرحي والمدير عاجز عن توفيرها أما بسبب ضعف الإمكانيات المادية أو عدم إيمانه بأنّ العرض المسرحي يتطلّب تمويلا ماديا لشراء المستلزمات. ثمّ يجد الأستاذ نفسه أمام التلاميذ، مصمّم أزياء وديكورات، ومصمّم إضاءة وإخراج، وموسيقى وحتى التمثيل في الكثير من الأحيان. وبطبيعة الحال كانت النتيجة ضعف الكثير من الأعمال التي تقدّم في مهرجانات المسرح المدرسي وعدم جدواها في الساحة المسرحية التونسية. ومن هنا أيضا جاءت خيبة أمل أستاذ الفنّ الذي يعرف جيّدا أنّ متطلبات العرض المسرحي ليست سهلة بالشكل الذي يتصوّر مدير المعهد، لأنّ الأستاذ درس ليكون محترفا.

آخر إشكاليات أستاذ المسرح أو مصاعبه، هي عدم إيمان الإدارة المركزية بجدوى وجوده داخل الإطار التعليمي بالمعهد، إذ أنّها تنظر إليه نظرة مختلفة عن أستاذ الرياضيات أو العلوم الطبيعية أو الفيزياء، وهذه ظاهرة أيضا تستحقّ الدرس ونظرة الدولة نظرة استراتيجية لتدريس الفنون وإثراء الثقافة المسرحية إلى كل تونسي في كلّ الظروف تصاعد فيها التعصّب والإرهاب. وفي ظلّ هذه الظروف ما أوجنا إلى فكر متسامح فكري يؤمن بالحوارييل العنف، بالانفتاح بدل التعصّب، والمسرح هو فنّ الحوار والتسامح بامتياز.

النوادي المسرحية كثيرة ومتشعبة في الكثير من الفضاءات سواء في الجمعيات أو في المدارس أو غيرها. ولكن الكثير من هذه الممارسات المسرحية في النوادي لا ترقى إلى أن نطلق عليها مصطلح مسرح بالمعنى الدقيق والتفني لمفهوم المسرح، ولكن تبقى رغم ذلك وسيلة عملية لغرس المسرح في الناشئة المتبعين والفاعلين في هذه النوادي.

النوادي يمكن أن تكون رافدا أساسيا للمسرح التونسي وخاصة نوادي المسرح المدرسي ونوادي المسرح الجامعي، ويمكن أيضا أن تساهم بفاعلية في حركية المسرح التونسي الذي يعيش انتعاشا حقيقية

بفضل الدعم المتواصل الذي توفره الدولة من خلال وزارة الثقافة والمحافظة على التراث. هذا لا يعني أنّ كل نتاجات النوادي جيّدة ومثيرة للمسرح التونسي، بل أذهب إلى القول بأنّها سلبية التأثير على هذا المسرح وعبءاً ثقيلاً على رجالاته المتكوّنين تكويناً مسرحياً وذلك من خلال دخولهم المسرح من باب الهواية ثمّ سرعان ما ينفذون إلى باب الاحتراف، والأمثلة على ذلك كثيرة وخاصة أنّ القطاع لا يخضع إلى تنظيم صارم يمكن أن يحمي المحترفين فعلاً.

لأشك أنّ تجربة النوادي المسرحية مفيدة على المستوى الوطني والمجتمع المدني، خاصة في مجال الظروف التي يعيشها المجتمع العربي الإسلامي عموماً والمجتمع التونسي خصوصاً، من ردة دينية عنيفة جعلت من مجتمعاتنا تنهم بالتمسب والإرهاب. ولأشك أيضاً أنّ الفنون تفتح الفكر وتطوّر المعرفة وتنشط الخيال وتبعث على الأمل في الحياة وفي العيش الكريم، وتشجّع على نبذ العنف والتعزّف والإرهاب. ولكن ينبغي أن نحتاط

نمّ يتخرجون من هذه النوادي، ولا ينبغي أن نعلم هنا، إذ أنّ المسرح يغري خاصة في ظلّ البطالة المتفشية في الأوساط الشبابية، ووسط إغراء النجومية فالكثير من هؤلاء المتسبين لهذه النوادي يشكلون عائقاً أمام مدارس التكوين وأمام المختصين في الفن المسرحي، إذ أنّني أرى أنه من الظلم ومن غير المعقول أن يتقابل منتجّ من المعهد العالي للمسرح بتونس مع شخص قضى سنة في ناد من النوادي المنتشرة في البلاد التونسية فهي حصة اختيار (Casting).

المسرح يغري من هبّ ودبّ دون الفنون الأخرى لأنّ قواعده - وحسب ما يعتقد البعض - ليست صارمة كالوسيقى أو النحت أو الرسم أو غيرها، فالشغلة يمكن أن يقوم بها مختص وأن يقوم بها شخص عادي. ولذلك هو الفن الذي كثر فيه الطفيليون والمتطفلون وهناك وسائل تستقطبهم وتدخل في منافسات غير شريفة ممّا يعود بالضرر على أهل القطاع وعلى القطاع نفسه.

المصادر والمراجع

- 1) Badra, Behir - La combinatoire Dramatique du théâtre en Tunisie, cahiers du CRS, p.38.
- 2) Jammoussi, Lassad - 20 Ans de théâtre Scolaire en Tunisie, Thèse de 3ème Cycle, S/Mme Gourdon, Paris III, p.73.
- 3) Badra, Behir - L'inadéquation formation théâtrale - emploi, cahiers du CRS, p.21
- 4) Badra, Behir - IBID, p.17.

مسرح الهواية :

البحث عن مدلولي التطوع والحرية

حمادي المزي

المسرحية من جهة، ومن جهة أخرى في علاقتها مع
الإدابة الثقافية

إنّ الصيغة الجمعيّاتية لهياكل مسرح الهواية تستمد
منطلقاتها ومبادئها من الأحلام والرؤى المتعلقة بالمجتمع
المدنيّ. المهتمّ بالجماليّات الغريبة يرتبط مسرح الهواية
وتعدّ التاريخ القديم للمسرح بمفهومين أساسيين هما
مفهوم التطوع والحرية وهما مفهومان من المفاهيم
المحدّدة للمجتمع المدنيّ.

من هنا أيضا يطرح السؤال الحرج :

هل يجدر دعم مسرح الهواية دعما عاديا مباشرا
من طرف الدولة ونفّس الإجماليّة التي يتمّ بها دعم
المسرح للمحترف ؟

يقابل دعم الدولة للمسرح المحترف شروط استثنائية
ومقتضيات تشكّل بمقتضى منطق السوق والعرض
والطلب مع فوارق الخصوصيّة الثقافيّة لهذه السوق
كما يدخل فيها اعتبار التوجيه المسرحي النظامي .

والمعلوم أنّ مسرح الهواية خاضع لشرط التوجيه
المسرحي، ولكن، هل يتعيّد بنسق السوق ومنطلقها ؟

وقع التأسيس لمسرح الهواية كقطاع خصوصي
في غضون الستينات بالموازات مع قطاعات المسرح
المحترف، للتنشيط المسرحي المدرسي وتظاهرات كأسبرج
المسرح والاحتفال باليوم العالمي للمسرح

ومن المرجّح أنّ عملية التأسيس هذه تنطبع إلى
إرادة سياسية وإدارية أكثر مما تنبع من مقتضيات تطبيق
الممارسة المسرحيّة.

فهل يمكن حصر مفهوم الهواية في قطاع منفرد بذاته
والحال أنّ الهواية حالة ذهنيّة تتوفر في الهواة قطعا
فمن الجدير التفريق بين الهواية في مدلولها التقنيّ،
بمعنى أنها تمثّل ميل «المبتلى» بها إلى المسرح وشغفه
به ورغبته في ممارسته والبحث في صيغة الجمالية
وتجريبها من جهة، والهواية كهيكل منظم له مواصفاته
الترتيبيّة والإجرائيّة.

وإذا أمعنا النظر في تطوّر تجربة الهواية التطوعي
الذي تحدّد به في المطلق لوجدناه قد تآكل مع بروز
نسق الاحتراف .

نتج عن إدماج المسرح الهاوي في قطاع مؤسّساتي
ارتباك في منحنى هذه التجربة وفي علاقتها بالتعبيرة

وفي السياق نفسه أسئلة أخرى تفرّج :

- هل أنّ منطق الطوعية والتطوّع وعدم التفرّج المهني في مسرح الهواية كخاصية من خاصياته المبدئية يقبل إجرائيّة الاحتراف المتمثلة في صيغة دعم الإنتاج وترويجها ؟

إنّ النوايا الخلفية لدعم مسرح الهواية لا تقبل التشكيك في خياراتها والتي تتمثل في تشجيع مسرح الهواية وفي دعمه كحالة ذهنية يمكن أن يستفيد منها المسرح المحترف وينبع من طاقاتها الفكرية ومدونة بحثها وتحريها، كما يمكن للمجموعة أن تنغم منها على مستوى التأسيس لثقافة مسرحية وتنميتها.

لأ أنّ واقع التجربة أثبت أنّ مؤسسة مسرح الهواية أحدثت خلطاً كبيراً في أذهان ممارسيه، بحيث أصبح تعاطي مسرح الهواية عبارة عن قضاء مرحلة اختبار وتحريب في الممارسة المسرحية يطمع صاحبه بعده إلى «الارتقاء» إلى الممارسة المحترفة. حتّى أنّ المترشحين لبطاقة الاحتراف المسرحي غالباً ما لا يحترمون ملفاتهم ترشّحهم بمشاركاتهم المتعددة والطويلة الأمد في جمعيات مسرح الهواية.

بالرجوع إلى تجربة مسرح الهواية في بداياتها ومنذ أوائل القرن العشرين، نلاحظ أنّها قامت على قاعدة الحلم المجتمعي ..

ولد المسرح التونسي في مهد الهواية واضطلعت به نخبة دافعت عنه لا كهيئة - فالمصطلح سابق لأوانه آنذاك - ولكنها سعت إلى إثباته كتعبيرة وتطوّعت لذلك وكافحت من أجله كحقّ من حقوق المجموعة - بما في ذلك الفنانون والجمهور - في الاثخراط فيه.

وقد تحدت أهداف ذلك التّصال بفرض فنّ المسرح ولكن أيضاً بالتأسيس لثقافة مسرحية مجتمعية تتعدى ممارسة الفنّ المسرحي إلى مقاومة القوى الذّهنية المعادية والمحوّلة للمسرح إلى جانب التصدي بالمسرح لقوّة الاستعمار.

ومع بروز مفهوم الاحتراف، طرأ نوع من الفتور على مسرح الهواية في مدلوله التطوّعي وفي مقترحه الباحث والمجرب في مسالك الإبداع. كما أنّه تخلى عن دوره في تطوير الثقافة المسرحية.

بدأت علامات ذلك الفتور في أوائل التسعينات، وعندها تخلّصت وزارة الثقافة من منشطي وأسئلة المسرح الذين كان لهم دور فاعل في تأطير جمعيات مسرح الهواية لدى الناشئة المدرسية، ولدى شباب المسرح الجامعي إذ اضطلّعوا بتكوين ثقافتها المسرحية ورعوا الطاقات التي كانت بينها والتي سيكون للبعض منها فيما بعد شأن في المسرح المحترف.

بالمقابل، تعدّدت هياكل مسرح الهواية وأصبح عدد الجمعيات اليوم يفوق عدد الهياكل المحترفة (196 فرقة هاوية مقابل 143 هيكل محترف).

وهنا أيضاً يطرح السؤال : هل يمكن أن نقبس تطوّر قطاع الهواية بنسبة الإنتاج أم بنسبة الإبداع ؟

إنّ التقييم الإحصائي لمسرح الهواية يمرر مؤشراً للظاهرة غريبة وهي التكاثر العديدي لجمعيات مسرح الهواية، فهل إنّ هذا التكاثر يشكل ظاهرة توعيه ؟ وهل أنتجت هذه الظاهرة جيلاً جليداً من المسرحيين الهواة الحاملين لمشروع مسرحي منخرط في قضايا التجربة المسرحية في مختلف أبعادها الجمالية والفكرية والاجتماعية ؟

وما هو دور جامعة مسرح الهواة في استكشاف كوامن هذه الظاهرة والمحافظة على الحالة الذهنية للهواية.

ألا يقتضي اللبس المهيمن على عدّة تجارب في مسرح الهواية مراجعة الصيغة الحالية لدعم مسرح الهواية ؟

إنّ القيمة المالية المرصودة لهذا الدّعم على أهميتها لا تفي بالحاجيات الحقيقية لمسرح الهواية بقدر ما تؤكد اللبس المتشّبي في القطاع والذي تكاثرت فيه جيوب الاحتراف المقتنع.

فربما استفاد مسرح الهواية من تأطير يدعم استعداداته

ويشبهها كما يمكنه الاستفادة من الاندماج في الفضاءات الثقافية العمومية مثل دور الثقافة العمومية ودور الثقافة والمراكز الثقافية.

ولعل ذلك يكون دافعا من دوافع تطوير تجهيز هذه الفضاءات وتفعيل دورها في تنمية الثقافة المسرحية واستقطاب المواهب المسرحية والإحاطة بها.

وكشكل من أشكال استعادة المدلولين الأساسيين لمسرح الهواية، فهلاً يجدر إحياء مفهوم التجريب والبحث في شكل ورشات للكتابة والإخراج والتمثيل والسينوغرافيا والتوضيب ؟

ثم ألا يجدر بمسرح الهواية الاستقلال بذاته وصياغة منظور جمالي متحرر من مقتضيات السوق ؟

إنه من الطبيعي أن يتكاثر مسرح الهواية بمسالك الإبداع المتجهة في التجارب المحترفة، لكن ألا يجدر به أن يتفرد عنها بانشغالاته الخصوصية ؟

إن سؤال التفرد والإضافة في البحث المتحرر لا يمكن أن يطوّره الدعم المادي لمسرح الهواية بقدر ما يتطلب تأطيرا معرفيا يدفع بهذه التجربة إلى ما وراء الأسئلة المادية والآلية إلى خوض الحدث المسرحي في خلاصته وعمقه وفيما يطمح إليه من حلم لا مجال فيه للأجوبة المطمئنة.



مسرح الهواية : أيّ آفاق ؟

بحي يحيى

ذلك من حركة تنظيرية وأدبية (بروز حركة الطليعة خصوصا) وفي خضم هذا التحول الذي أفوز خطابا مسرحيا يعتمد على مشاريع تلزم بخط تأسيسي مهما البحث والتجديد في محاولة لتأصيل المسرح، لكن مع الأسف وقعت هذه التحولات على انقراض مسرح هاو لم يستطع مواكبة الروح التجديدية ومحاولة البعض الحسم والقطع معه ونعت به «مسرح الجمال» إشارة إلى مسرحية «الجمال» ضحك ضحكة و«الجمال» ما يراش حديثه.

كانت هذه النتيجة حتمية ومنطقية، وكان يمكن تجنبها لو وجدت تلك الجمعيات التأطير الفني والتقني المناسب ولم يقع التعامل معها بمنطق اقصائي. وكما سنلاحظ لاحقا فإن كل من يريد إثبات ذاته أو التبشير بمنحى جديد يجد في المسرح الهاوي ظالته ليركب الموجة وينعت العاملين والناشطين فيه بشئ النعوت «بيان الأحد عشر سنة 1966».

هذا الوضع عمق الأزمة وخلق قطيعة بين العاملين في المسرح (المحترف) والناشطين فيه (الهواة) وربما هذه سمة من سمات المسرح التونسي فكلمنا مر القطاع المسرحي بأزمة إلا وانعكست على العاملين فيه من محترفين وهواة ودخلهم في صراع هامشي حول من له أحقية التمتع بالدعم. وإذا ما تجاوزنا هذا الاشكال لأن المجال ليس

إن المتأمل والدارس لحركة المسرح الهاوي أو الجمعيات المسرحية كما يريد البعض تسميتها يلاحظ بجلاء المراحل التي مرّ بها الفعل المسرحي مع خصوصية كل مرحلة وفق الواقع الموضوعي من ناحية ودرجة التفاعل والوعي بالعملية المسرحية من ناحية أخرى

ففي البدء كانت الهواية المسرحية

فالجمعيات هي التي على عاتقها مرحلة التأسيس ونقل هذا الفن العظيم وهي مرحلة تأثرت بأوضاع السياسي- استعمار مباشر- حيث كان «القطاع» ينأزج ضمن منطق سياسي توعوي تحريضي ثم في مرحلة بناء الدولة الوطنية بعد الاستقلال اتسم الخطاب بالبعد الاجتماعي والأخلاقي في محاولة للقطع مع السائد المتخلف وقد كان الخطاب المسرحي عموما يستند إلى نصوص منقولة ومقتبسة تعرض بدون مرجعية فنية أو فكرية ولا تنسم بأي بعد جمالي وإستيتيقي» مما حدا بهذه الفرق إلى الانزلاق في مسرح شعبي يعتمد على شحنة من الإضحاك والشعارات السياسية المباشرة.

لكن رغم ذلك يحسب للمسرح الهاوي بداية التأسيس وشرف نشر هذا الفن العظيم بربوع البلاد التونسية ومع بروز نخبة درست المسرح بفرونا بدأت بوادر الاحتراف المسرحي تبرز وذلك بتأسيس الفرق البلدية بتونس العاصمة تلتها فرقة الكاف وما صاحب

سوق . . نعم سوق مسرحي، وهو توجه ظاهره انتقاء الأعمال الجيدة والتميزة وباطنه تحجيم دور الجمعيات في المشهد المسرحي التونسي لتمهيد المناخ لظهور مراكز الفنون الدرامية التي تأسست بعد حل الفرق الجهوية وخصوصها فتح المجال أمام الشركات الخاصة لتعلن عن ميلاد مرحلة جديدة.

وكتيجة لهذه الاختيارات تقلص دور الجمعيات المسرحية التي تحول البعض منها إلى شركات خاصة وأصبح التهافت على بيع شركات إنتاج مسرحي هو السمة التي ميزت عشرة كاملة. هذا التهافت مرده مالي ولا يحمل أي هم إبداعي ومن مفارقات هذا الوضع أن رئيس جمعية مسرحية نجده صاحب شركة إنتاج مسرحي وينشط في القطاعين حسب ظروف الإنتاج أي أنه إذ لم تدعم مسرحيته من طرف وزارة الثقافة يحولها إلى الجمعية المسرحية التي يرأسها لإنتاجها !

وهذه الاختيارات أفرزت أيضا مثمين لا يفقهون فن التمثيل ففي غياب التأطير والتكوين والرسكلة صلب الجمعيات أصبح الممثل همه أيضا جمع المال ولا تسمع منهم إلا جملة «صبرش» والممثل منهم «يعمل» في أكثر من مسرحية وأكثر من شركة وأصبح المشهد المسرحي بالنسبة له حضيرة بناء كبرى وهو ينتقل بين مقاولاتها.

هذا حالنا اليوم، أحلامنا الوردية تنهار ومحاولات التأسيس لحركة مسرح هاو غاعلة ومتاعلة تلاشت. فالجامعة التونسية للمسرح كهيكل أصبح خاويا ويمر بأزمة مستمرة منذ عقود فهو عاجز عن فعل أي شيء في غياب مقر وغياب منحة محترمة (المنحة الحالية: 3 آلاف دينار) وغياب مؤطرين يوضعون على ذمة الجامعة، وغياب جمعيات منخرطة وغياب تنسيق بين الجامعة وسلطة الاشراف، يغيب المسرح عندها وتحضر للمقاولات ويتشظى منطق «خلينا ناكلوا الخبر» ومنطق تأسيس الجمعيات بدون أي خلفية إبداعية فمجرد خصومة تسمح لممثل مبتدئ أن يؤسس جمعية مسرحية «حتى يأكل الخبر» كثيره.

مجاله والقضية مغلوطة من أساسها فلماذا نقف على بروز نخبة من الشباب هم نتاج المسرح المدرسي الذي شهد الازدهار طيلة فترة السبعينات والثمانينات إذ أن مجموعة من الشباب مهووسون بالمسرح تتلمذوا على يد مؤطرين أكفاء واكتسبوا المعرفة والوعي بالعملية المسرحية، مجموعة حملت مشاريع جمالية وفكرية واتسافت وراء أحلامها فبرزت فرق أثرت في المشهد المسرحي التونسي «الحبيب الحدّاد» بآفاق المسرح بقابس، الحلقة تونس، فرقة قصور الساف، فرقة بلدية دوز، فرقة قرية . . . فرق حاولت أن تحتل لنفسها مسارا مسرحيا مختلفا عن السائد، حاولت التأسيس والكل وفق خلفيته الأيديولوجية والفنية فتعددت الأنماط من البراشيتية إلى الاحتفالية.

تلك مرحلة اتسمت بدعم معقول للجمعيات المسرحية إذ اعتبرت آنذاك خلايا إنتاج وتنشيط وفي المقابل أدت الجمعيات دورها وساهمت في تأصيل المسرح وتثريه واستقطاب الجمهور. وفي تلك الفترة (كان من المستحيل الغاء عرض بسبب غياب الجمهور) مرحلة نهيم فيها المسرح الهاوي التميز وحصلت للإصلاح المرحلة وانصهرت حركة المسرحيين الهواة صلب المشهد المسرحي التونسي وتأسست علاقة تكامل بين المحترف والهاوي «أحمد السنوسي يتعامل مع فرقة الحبيب الحدّاد، أنور الشمافي يتعامل مع فرقة دوز للمسرح، النصف السوسي يفتح الألفا أمام المتهيمين من الهواة للعمل بالمسرح الوطني إضافة لتخصيصه حيزا هاما للهواة في برمجة أيام قرطاج المسرحية.

وأصبحت المسرحيات المنتجة صلب الجمعيات المسرحية تمثل تونس أحسن تمثيل في المهرجانات الدولية وتترك أحسن الانطباعات لدى المشاهدين وأهل المهنة.

وكان هناك من لم يرق له هذا المشهد فتكررت الصورة النمطية القديمة: صراع بين المحترف والنشاط المسرحي والسبب مالي بحث لا يمت لهاجس الإبداعية بصلة وخضعت الأعمال المسرحية للجمعيات إلى منطق غريب يتنافى وفلسفة الجمعيات فقد نظم وقتها

4 - اعتبار الجمعيات المسرحية هياكل إنتاج وتنشيط والجمعية التي لا تنتج عملا مسرحيا وتقوم بدور تنشيطي تعتبر جمعية ناشطة وتسد لها منح على نشاطها.

5 - خلق شراكة فاعلة بين الجمعيات المسرحية ودور الثقافة تبني بموجبها دور الثقافة الجمعيات وتقوم هذه الأخيرة بتأطير وتنظيم العروض المسرحية والإشراف على نادي المسرح وبصورة عامة تحدد اتفاقية إطارية حدود ومجالات هذه الشراكة.

6 - العودة إلى دعم الإنتاج في قطاع الهواية وفق ملفات وشروط محددة.

7 - مراجعة منحة العروض.

8 - تعتبر الجمعيات المسرحية خلايا تشغيل بما أنها توفر مواطن شغل موسمية لخريجي المعهد العالي للمسرح وبعض الممثلين العاطلين عن العمل، ومن غير المعقول أن نخصم من المنح المسندة 15% باسم أدايات والحال أنها يجب أن تتمتع بامتيازات عديدة.

9 - تفعيل دور البلديات في دعم الجمعيات المسرحية وإقامة علاقة شراكة مع وزارة التربية بما أنّ المسرح المدرسي يعتبر جزءا من حركة المسرح الهوائي.

هذا وضع مسرحنا وهذا وضع جمعياتنا وجامعتنا فكيف السبيل للخروج من هذه الورطة كيف لنا أن نؤسس لتوجه جيد؟ كيف نجعل من الفعل المسرحي أداة لاستقطاب واحتواء الشباب؟ كيف تكون الجمعية المسرحية مشعة في محيطها وهل الجمعيات المسرحية خلايا إنتاج أم هياكل تنشيط؟ وأي علاقة بين الاحتراف والهواة؟

وحتى لا نطيل نسوق جملة من المقترحات ربّما تكون منطلقا لنقاش يؤدي إلى بلورة تصور واضح لمستقبل القطاع.

1 - فتح قنوات حوار وتشاور مع سلطة الإشراف (وزارة الثقافة) لوضع رؤية شاملة لدور القطاع في الساحة الثقافية.

2 - تمكين الجامعة التونسية للمسرح من مقر لائق وميزانية تمكنها من وضع برامج تربصات وتكوين ورسكلة.

3 - إصدار بطاقة مسرحي هاد تكون عبارة عن إجازة تمكن حاملها من ممارسة النشاط المسرحي وتكون ملزمة لكل الناشطين في القطاع.

المسرح المدرسي

حبيب غزال

والسرور الذي يجلبه مسرح الطفل للطفل يعدّ في حدّ ذاته مبرّراً لوجود هذا الجنس الإبداعي ولكنّه يحمل في نفس الوقت أهدافاً وغايات أخرى أبرزها أنّه يمثل وسيلة لايصال تجارب الكبار للأطفال، لتجارب توسّع مداركهم وتساعدهم على فهم محيطهم، كما أنّه يمكنهم بالتوازي من التعبير عن خدجاتهم ومواقفهم.

ولأنّ المدرسة أهمّ مؤسسة تجمع الأطفال وتضطلع بالدور التربويّ فقد تصدّت فيما تصدّت إلى تربية الحس الفني للطفل وتثنية ملكات الإبداع لديه وإتاحة الفرصة أمامه للإطلاع على كنوز الثقافات والفنون.

وفي هذا الإطار ظهر مسرح الطفل إنتاجاً وتلقياً كرافدهم في العملية التربوية فإضافة إلى الأهداف الخصوصية لهذه الممارسة فإنّها تتمدّد لتحقيق أهداف مواد وأنشطة أخرى مثل تطوير الملكة اللغوية والقدرة على التعبير والتعامل مع المجموعة وإثراء الثقافة العامة. وتدريب الناشئة على التعامل مع الفضاء والتصرّف فيه فتعنيهم على إدراك مفهوم الشبكة مثلاً والتموضع داخل الحيز الفضائي.

عرفت الممارسة المسرحية في تونس منذ بداية الخمسينات بتأسيس (مدرسة التمثيل العربي سنة 1951) التي كانت تقيم دروساً ليلية وتحتضن بمنحة من إدارة

إن مسرح الطفل جنس إبداعي حديث لم يظهر كمصطلح وممارسة إلا في أواسط القرن العشرين حتى أن مارك توني قال - حسب ما يذكر أحمد نجيب في كتابه «فن الكتابة للأطفال» - اعتقد أن مسرح الأطفال من أعظم الاختراعات في القرن العشرين وأن قيمته التعليمية الكبيرة سوف تتجلي قريباً. إنّه أقوى معلّم للأخلاق والأخلاق التي ترفع إلى السلوك الطيّب اهتمت إليه عبقريّة الإنسان، لأنّ دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في المنزل بطريقة عملة بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال.

وقد اعتنّت عدة مؤسسات ومنظمات غربية أساساً بمسرح الطفل كمصطلح ومضمون من ذلك ملتقى المعهد القومي للتربية المستمرة 1963 بمدينة MARGLY LE ROI بفرنسا وملتقى مسرح الأطفال العالمي بلندن 1964. وقد أفضت أبحاث مثل هذه الملتقيات إلى التمييز بين المسرح المنتج من طرف الأطفال والمسرح الذي يتجه محترفون وموجه للأطفال مع التأكيد على أهمية النوعين والدعوة إلى عدم إرهاب الطفل سواء كان منتجاً أو متلقياً وجعله يتعامل مع مسرحه بباريحية وسعادة.

بالخارج كفرنسا حيث أرسل عدد هام منهم إلى مهرجان «أفينيون».

وفي مرحلة ثانية تدرّج النشاط المسرحي ليمسّ تلاميذ المدارس الابتدائية بعد أن ظلّ طوال أكثر من خمسة عشر عاما مقتصرا على تلاميذ المرحلة الثانوية، وقد جاءت تجربة الابتدائي بفعل حماس عدد من المعلمين وشغفهم بالمسرح (مثلما قام به عبد الرحيم اليانقي في مدرسة نهد يوغرطة بباردو سنة 1976) أو بتدخل من وزارة الثقافة التي قامت سنة 1976 بجلب مجموعة من المنشطين البلجيكيين لتنشيط حصص مسرحية بالمدارس الابتدائية.

غير أن هذا الزخم يستجّل تراجعاً في فترة الثمانينات وصل حدّ إلغاء بعض دورات المهرجان الوطني للمسرح المدرسي.

وإذا المهتمون بهذا القطاع وخاصة منهم المربين يتساءلون عن جدوى مهرجان المسرح المدرسي وعلاقته بالتنشيط فهل هي علاقة عضوية ونابعة من الحاجات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمحيط المدرسي أم أنها علاقة «منعة» آتية ببررها بتوظيف المسرح المدرسي، كما يذكر ذلك الأستاذ (حمادي المزي) في كتابه «التنشيط المسرحي المدرسي في تونس» مما حدا بسلط الإشراف إلى مراجعة نظرتها لهيكلية المهرجانات ومحتواها والأهداف المرجوة منها.

ويفضل قانون الإصلاح التربوي لسنة 1991 تمّ بعث إدارة الأنشطة الثقافية والاجتماعية والرياضية بوزارة التربية وإعطاء التنشيط الثقافي في المؤسسات التربوية حضوراً أكبر وأهمية في صلب العملية التربوية. وقد انعكس ذلك فيما انعكس على الممارسة المسرحية داخل الوسط المدرسي وتحدّدت جملة من الأهداف الواضحة حسب المستوى العمري والتعليمي فأصبح التنشيط المسرحي في المدارس الابتدائية يهدف فيما يهدف إلى:

- تنمية شخصية التلميذ والمساهمة في إعداده لإدراك ذاته والعالم من حوله.

التعليم والمعارف آنذاك قبل أن تصبح فرعاً للمعهد القومي للموسيقى والرقص ثم تحوّلت إلى (مركز الفن المسرحي سنة 1966) إلا أن هذا المركز أغلق سنة 1978 لتعطل دروسه لمدة عامين كي يتحول سنة 1980 إلى المعهد العالي للفنون الدرامية.

أما في المعاهد الثانوية فقد عرفت هذه الممارسة في تونس بشكل واضح في ستينات القرن الماضي وقد كانت أهم ملامحه وخطوطه الأساسية :

الحفاظ على الشخصية التونسية وتمسكها بالقيم الإنسانية وبداية من جانفي 1963 انطلق نشر النشاط المسرحي في المعاهد الثانوية وهي تجربة اعتمدت أربعة عناصر :

1 - إنّ المسرح لا ينمو ويتقدّم إلّا على كاهل الشباب المثقف،

2 - إنّ المسرح المدرسي يعلم الخطابة والإقدام ويكون الذوق الجمالي لدى الشباب،

3 - إنّ المسرح المدرسي يسجّل اكتشافات ذوي المواهب والاستعدادات الفطرية ويمكن بعضهم من اتّخاذ هذا الفن مهنة في حياتهم،

4 - أنّه يتّكّن من حل مشكلة ظهور المرأة في المسرح التونسي.

وبدأت تجربة المسرح المدرسي بتكوّن نواد وفرق مسرحية تلمنية في صلب المعاهد الثانوية. ويرعاية بعض الأساتذة المشرفين والمتحمسين لهذه المادة المستحدثة ثم تدعم الإطار بخبري مراكز الفن المسرحي. وقد أثمر وجود هذه الفرق التلمذية تأسيس تظاهرات خاصة بها على المستويين الجهوي والوطني. والمشاركة في عدة تظاهرات وملتقيات تلمذية عالمية (إسبانيا، فرنسا، بلجيكا، المملكة المغربية والكتندا...) والتألق فيها بالحصول على عدّة جوائز.

وقد مكنت هذه التظاهرات من ترشيح قائمة هامة من المسرحيين التلاميذ للمشاركة في تربيّات تكوينية

- تمكين التلميذ من اكتشاف قدراته التعبيرية وصقل مواهبه وتفجير ملكات الإبداع لديه .

- إذكاء روح المبادرة والمشاركة لدى التلميذ .

- تحسيس التلميذ بالفن المسرحي وترغيبه في الإقبال عليه .

وتتطور هذه الأهداف مع بلوغ التلميذ المرحلة الثالثة من التعليم الأساسي لتضيف إليها :

- مساعدة التلميذ على العمل في المجموعة .

- اكتشاف قدرات جسده التعبيرية .

ثم يبلغ التلميذ مرحلة التعليم الثانوي تصبح الممارسة المسرحية قادرة على إطلاع ممارسها على اكتشاف عالم المسرح من خلال التركيز على الفن المسرحي بمختلف مكوناته وامتداده من خلال قراءة نصوص ومشاهدة عروض حيّة أو مسجلة ومعرفة التيمات الركيزة بإيجاز تطبيقات هي في النهاية أعمال مسرحية . وقد وضعت **جملتها في الآليات والمناهج والأساليب والإمكانيات المادية والبشرية** لتطوير النشاط المسرحي في المؤسسة التربوية بمختلف درجاتها من أهمها :

- بحث معهد ثانوي خاص بالفنون (المعهد النموذجي للفنون بالعمران تونس) يضم شهادة باكالوريا فنون منها المسرح .

- مدّ جسور التعامل مع مختلف الهياكل المختصة والفنانين لتمكين التلاميذ من الاحتكاك بهم والاطلاع على تجاربهم .

- تعزيز عدد النوادي والترفيه من عدد المنشطين ليلعب (770 منشطا) يشطون (13522 تلميذا) .

- إعداد فضاءات خاصة بالنشاط المسرحي داخل المؤسسات التربوية أو استغلال فضاءات أخرى من محيطها كفضاءات دور الثقافة والشباب تفعيلا لاتفاقيات الشراكة المبرمة بين مختلف الوزارات .

- توسيع شبكة نوادي المسرح بالمؤسسات التربوية .

- توسيع مجال التربية المسرحية ليشمل أعدادا أكبر من المؤسسات المعنية والتلاميذ المستفيدين .

- تعزيز الإطار المسرحي بانتداب عشرات الخريجين من المعهد الأعلى للفن المسرحي ليقارب عدد أساتذة التربية المسرحية بالمؤسسات التربوية 236 أستاذ بعد أن كان العدد لا يتجاوز الأربعين في أوائل التسعينات عندما تمّت إحالة هذا الإطار من وزارة الثقافة إلى وزارة التربية والتكوين .

- تنظيم عديد الحلقات التكوينية على المستويين الجهوي والوطني لفائدة القائمين بالتنشيط المسرحي في الوسط المدرسي .

- إصدار وترويج عديد الأدلة لاعتمادها من قبل المنشطين والمؤطرين .

- عقد اتفاقيات شراكة مع عديد المنظمات والمؤسسات والهيئات **المسرحية** لتقديم المفيد بالتنشيط والتأطير أو العرض داخل الفضاء المدرسي وخارجه لفائدة التلاميذ .

- تنظيم عديد التظاهرات المسرحية بالتوازي مع المهرجان الوطني للمسرح المدرسي الذي استعاد إشعاعه ودورته السنوية .

- مشاركة وزارة التربية والتكوين في كل التظاهرات المسرحية الخاصة بالطفل (مهرجانات نيابوليس، حمام سوسة، أكودة بن عروس...) .

- إسناد تراخيص لفرق مسرحية ذات اهتمام بمسرح الطفل لتعرض أعمالها داخل الفضاء المدرسي .

غير أن الحاجة لا تزال ماسة لمزيد انتداب المربين لهذا الغرض ولتعميق إعدادهم وتكوينهم تربويا وبيداغوجيا .

إنّ لمسرح الطفل سواء كان في جزئه الذي يكون فيه

ولذا فإن مهمة دفع الممارسة المسرحية في الوسط المدرسي ليست مهمة وزارة التربية والتكوين بمختلف هيكلها ومضاعفة العاملين بها ولكنها مهمة أوسع تقع على عاتق الكثيرين ممن يهمهم أن تظل الممارسة المسرحية متطورة ومحقة لأهدافها العديدة للفرد والمجتمع .

الطفل متابعا متفرجا أو في جزئه الثاني المتبع للطفل الممارسة والتطبيق رصيده في المؤسسة التربوية التونسية وقد مكّنت حلقات هذا الرصيد من تحويل المدرسة إلى أحد المعامل المسرحية والمزود الأهم للساحة المسرحية الوطنية على مدى سنوات .



تجربة الفرق الجهوية

كمال العلوي

التعليمية تفصح في كثير من الأحيان وهذا واضح في أعماله من نوع «السيد بوتيتلا وتابعه ماتي» وقد اشتغل عليها المنصف السويسي إذ سماها «لاك عرفي ولاني صانك» و «دائرة الطباشير القوقازية» واشتغل عليها عبد الشفي بن طارة وسماها «القلقة والعصا» ضمن الفرقة القارة بسوسة وكذلك الشأن بالنسبة للإستثناء والفرقة القاعدية وقد استغل كثيرا من طرف منشطي المسرح بالمدارس. هذا علاوة على تطويع الملحمة شكلا في عديد الأعمال التي أصبحت موضة في تلك الفترة ولم ينجح في صياغتها إلا القليل ممن فهموها على غرار عز الدين المدني وسهير العيادي وربما أفضت هذه الموضة إلى نوع من الفوضى والخلط حتى إن بعض المسرحيات وهذا رأي خاص ربما أساءت إلى المسرح وعمرت طويلا يعني كنزعة تدعي «الشعبية» إذ تنطرق إلى مظاهر اجتماعية من الحياة اليومية بأسلوب برقي سريع وساخر على غرار «كل قول لاهي في نوارو» لعبد الله رواشد و «حوت ياكل حوت» للطيب السهيلي ومواقف بدون كلام للفاضل الجماببي وهي لا تعتمد الحكاية ولا البناء الدرامي الجيد وإنما هي مواقف هازلة اعتبرها النقاد متنفسا للجمهور، فمواضيعها تخرج من المقاهي لتعود إلى المقاهي وقد ساد هذا النوع من المسرح ووجد جمهوره وتباه لمين النهدي في عديد الأعمال على غرار «بلاد الهاوهاو» و«فرفر»... أغلق

في النصف الثاني من الستينات عرف المسرح التونسي منعرجا هاما فيما يخص مجال الإحتراف إذ تعلم جميعا أن أول فرقة محترفة تأسست كانت فرقة بلدية تونس ثم تلتها بعد عديد السنوات فرقة صفاقس ثم فرقة سوسة ثم فرقة الكاف فرقة قفصة ثم القيروان ثم المهدية فجنيدية وأخيرا فرقة ضاحية تونس الشمالية... في أي المراحل توجد هذه الفرق وأي الظروف الاجتماعية والسياسية؟ سؤال ضروري يحدد الجواب عنه قيمة العملية المسرحية إن هي ارتبطت بالأحداث وهي كثيرة ويصعب حصرها في تلك الفترة. فقد عرفت تونس أزمة التعاضد الذي لم يرق لرؤوس الأموال فخلقت جوا من التوتر وكان عدد كبير من الشبان يناهضون أعقاب الإقطاعيين وأصحاب المصانع حيث يدور الحوار عموما على إستفلالهم للعمال والفلاحين... وطبعاً كانوا يميلون إلى الشق الاشتراكي ويطالعون كتب ماركس ولينين ويتابعون الثورة الثقافية في الصين عن طريق الكتاب الأحمر لماوتسي تونغ ومقولاته البليغة وفي نفس الوقت يتطلعون إلى الأحداث في فرنسا والتي أدت إلى انتفاضة ماي 1968... هذا الغليان جعل البعض ممن اطلعوا على أعمال برتولد بريشت وهو رغم كونه يفضل تجنب الدعاية للإشتراكية، وبالدليل أنسلأخه عن إسكاتور Piscateur إلا أن نزعة الملحمة

القوس وأعود إلى المرحلة... هذا بالنسبة للوضع بالداخل... أما بالنسبة للأوضاع العالمية فإن قضية الشرق الأوسط هي التي تصدر الأحداث خاصة بعد حرب 6 جوان 1967 وما خلفته الهزيمة في النفوس من تشاؤم وغليان... فالمسرحيات التي تطرقت إلى تشرد العرب وتفككهم عديدة وربما كانت الرقابة المشددة قد حفزت الكثيرين سواء بالداخل أو بالخارج على التستر وراء التاريخ أو اللجوء إلى قراءة المسرحيات العالمية باعتماد رموز تحيلك إلى الأوضاع العربية عموماً... فبالنسبة لتلك الفترة لا بد من الإشارة إلى عامل هام يجعل مسرحيات من نوع «ثورة الزنج» لعز الدين المدني و«الزير سالم» لألفرد فرج و«هذا فاوست آخر» لسمير العيادي وهي مأخوذة عن النص العالمي لغوته و«الطوفان» لمصطفى الفارسي والتيجاني زليمة... و«يوغرطة» لحسن الزملي ثم «مكبث» التي أخرجها المنصف سويسى أو «المحارب البربري» للبشير الفهراحي... كل هذه الأعمال تدل على أن المبدعين يتعاملون مع جمهور ناضج فكرياً وثقافياً... هذا الجمهور الذي كما قلنا أنما يهمل إلى الحد الأدنى... وهذا الجمهور كان لا يقطع عن مواكبة وادي أسبما يهمل من الأفلام التي تأتيها من الاتحاد السوفياتي إذ كان الشبان مولعين بإرنستين ويناقشون بدرية تفتيات هذا المخرج العملاق... وكانوا يحلون أفلام أوروبا الشرقية وأفلام توفيق صالح والأفلام الأمريكية المناهضة لسياسة أمريكا والتي كان يتعرض أصحابها إلى السجن والعنف على غرار Herbert Biberman صاحب شريط «ملح الأرض» أو دالتون ترمبو أو Jules Dassin وحتى Charlie Chaplin أي أن كل عمل فني يكتسي صبغة ثورية كشمع مظفر الثواب ومحمود درويش ومعين بيسو وهو أيضاً صاحب ثورة زنج... المهم أن قضية العرض والطلب هي رهينة الوضع الثقافي عموماً... إذن لا نستغرب حين نرى فرقة الكاف تنجز منذ البداية مسرحية تواكب الأحداث وقد اقتبست عن موليار وهي الهائي بودريال Georges Dandin في أصلها وهي تعطي صورة سيئة عن سلوك الإقطاعيين

وجسمهم واستغلالهم ولكنهم يسقطون في فخ نهمهم ولذاتهم إذ يجدون في الشق الآخر الذي لا يقتل سوءا وهم البرجوازية الصغيرة من يستغلهم. وهكذا كانت تتراءى للمبدعين الأنظمة التي لا تقوّض الطبقة ولا تنزع إلى الاشتراكية وتساوي المظلوم. كذلك الشأن بالنسبة إلى مسرحية «ألف لاشي» عليه والتي تطرح قضية سوء التصرف في المؤسسات وعبث البيروقراطية وتهديم بنية الاقتصاد... كانت هذه المواضيع المحارقة التي يفرضها التعامل بين المنتج (الفلاحي هنا) والإداريين الذين يماطلون في توزيع السلع إلى أن تفسد وتعود لأصحابها ليخلطها مع سلعة جديدة وهكذا يتقاسمون الأرباح وتساءل حالة المؤسسة... إذن نلاحظ مدى التصاق المضامين بالواقع المعيش.

أما الرجل الذي احتل مكان الصدارة في تلك الفترة فقد كان بدون منازع الكاتب عز الدين المدني الذي يرى أن المسرح ليس قضاء للفرجة فقط بل للجدل أيضاً... وينطلق هذا الجدل منذ تحضير العمل الدرامي أي أنه يقترح **على المخرج** نصاً قابلاً للنقاش بغرض القيام **بدراسة تاريخية** (ومحمد رجاء فرحات) قام بذلك... هراماتوجيا تكون طيعة لفرجة ترفض الإيهام أو كما يقال تكسر الجدار الرابع وتحاول مخاطبة العقل الواعي للمخرج... إذن نرى هنا تأثير بريشت فيما يخص وضع نص يكون فيه أطراف عديدون بقصد تنفيذه حسب النظرية الملحمة... أشير إلى أن المنصف السويسي قد تعامل مع نص «الزير سالم» و«ثورة الزنج» والحلاج بنفس الأسلوب ويمثل هذا الأسلوب في إعطاء عدة أدوار لكل ممثل... استعماله ديكور تجريدي عبارة عن مصطلحات دائرية... استعمال الـ Costume de base الرقص والحركات الجماعية وإدخال أشياء عصرية في جو تاريخي قديم... كان ترى المذيع في العصر الحاهلي زمن حرب البسوس حتى يعي المتفرج بأن التاريخ يعيد نفسه وأن الخلافات العربية والتي أنتجت حرب البسوس هاهي تتكرر من جديد... هذا طابع السويسي الخاص الذي واصله إلى الآن.

حتى لا أطيل أعرج أيضا على مسألة استغلال التراث والتقاليد سواء التونسية أو العربية ، ربما تفاعل العديد من المسرحيين حول هذه المسألة وأنتجوا أعمالا متفاوت فيها استغلال التراث من مسرحية إلى أخرى وحاولت شخصيًا عبر مسرحية فرحات ولد الكاهية أن أكرّس فضاء دائريًا وأنّ أتجنّب الركع الإيطالي لأنّ الركع قد استنفد فيه كل المدعين بعد تجارب طويلة طبعاً رؤاهم الجمالية . . وفكرت في التعامل مع حكاية متداولة في الكاف حدثت في عهد الصادق باي حول استغلال التفوذ لدى الأعيان وأبنائهم

في وضع سياسي متدهور يؤدي إلى الفساد والجرائم والتي يذهب ضحيتها أبناء الشعب المتواضعي الحال . وقلّمت في هذا العمل عديد اللوحات عن حياة الشعب في ذلك الزمان وما يعانيه من فقر واستغلال وكيف تترجم الفنون الشعبية عن هذه الحالات وكيف يوظف الحاكم بعض الطقوس للتأثير على سير الحياة العامة للناس . إذن حاولت توظيف عديد المظاهر الطقوسية وإعطائها نفساً ملحمياً على الطريقة العربية وآخر ميثافيزيقياً بحكم فعالية هذا الجانب على حياة الناس عموماً .



مراكز الفنون الدرامية والركحية :

مركز الكاف أنموذجا

معز حمزة

يحتوي مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف على مجموعة من الفضاءات موزعة كما يلي :

- قاعة العروض المسرحية «نور الدين بن عزيزة» (مسرح الجيب) طاقة الاستيعاب 150 مقعد
- قاعة التماثيل والرقص «محمد بن عثمان» مجهزة بأرضية حديثة و امرأة كبيرة
- قاعة العروض الكبرى طاقة الاستيعاب 500 مقعد
- رواق «الحبيب شيبيل» للمعارض الفنية
- مغارة الملابس
- مغارة الأجهزة التقنية
- ورشة الخياطة
- ورشة الحدادة
- ورشة التجارة
- فضاءات الإدارة والمكتبة من 8 مكاتب

حرص مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف على تنظيم جملة من التظاهرات والمبادرات الجهوية، الوطنية، والدولية إلى جانب العديد من الحلقات التكوينية والقراءات المسرحية والعروض الفنية والمحاضرات.

منذ منتصف الثمانينات تم الشروع في البحث عن صيغ بديلة للفرق الجهوية القارة التي بدأت في التراجع بعد أن غادرها الممثلون إلى المسرح الوطني الذي تأسس سنة 1983، أدى الوضع الجديد إلى تأسيس فرق وشركات إنتاج خاصة يديرها أبرز العناصر التي كانت تنشط في الفرق.

وهكذا تم بعث مراكز جهوية لها بعد وطني ومشاريع طموحة تتجاوز تجربة المسرح الجهوي. فهذه المراكز حسب مهامها لا تقتصر على الانتاج بل تهتم بالتكوين والرسكلة والترويج، مما يجعل منها فضاءات مسرحية ذات مضمون متكامل، ويشهد القطاع المسرحي من ثمة كثافة متنوعة في مجال الانتاج والترويج والتكوين والتنشيط المسرحي.

تم بعث ثلاثة مراكز بقرار رئاسي في مارس 1993 وهي : المركز الوطني لفن العرائس بتونس، مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف، مركز الفنون الدرامية والركحية بقفصة، وفي سنة 1996 تم بعث مركز الفنون الدرامية والركحية بصفاقس.

في هذا الاطار نقدم تجربة مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف أنموذجا لهذه المراكز ساقفة الذكر.

- إنتاج أعمال درامية وركحية رفيعة المستوى فكريا
وجماليات بما يواكب النظرات الحاصلة في القطاع.
- تنظيم عروض لأعمال درامية وركحية بفضاء المركز
لجمهوره
- توزيع وترويج إنتاجات المركز في الداخل والخارج
عبر مختلف الهياكل والمسالك والقنوات والتعريف
بها لدى وسائل الإعلام بمختلف أنواعها
- إقامة نظاهرات فنية وفكرية متصلة بالفنون الدرامية
والركحية
- إعداد ونشر بحوث في الفنون الدرامية وخاصة
منها المتعلقة بأعمال المركز وصيانة الذاكرة بحفظ
الأرشيف والتوثيق.

كما يضطلع المركز بـ :
- العمل على الارتقاء بمستوى التعبير الجمالي والفكري
في مجالات مهن الفنون الدرامية والركحية
- المساهمة في تنمية الرصيد الدرامي الوطني والعمل
على إتساع دائرة إشعاعه على الصعيدين الوطني
والدولي.
- المشاركة في تكوين الشباب من ذوي المواهب الفنية
الدرامية والركحية (فنانون وفنيون) بما يتكامل مع
مؤسسات التكوين والتشغيل.
- المساهمة في إقامة دورات تدريبية وتوفير مجالات
إعادة التكوين في مختلف الاختصاصات ذات
العلاقة بالفنون الركحية.

الفرقة المسرحية القارة بالكاف 1967 - 1993

بيان المسرحيات المنجزة بالفرقة

- إدارة : المنصف السويسي :

ع/	السنة	المسرحية	المؤلف	الانتباس	الإخراج	رقم التأشيرة	العرض الأول
01	67-68	المهاجر يودريالة	موليير	المنصف السويسي	المنصف السويسي	17 سنة 68	20/4/68 بالكاف
02	67-68	راشومون	أكورو أكوناغافو	عبد الحليم البنجلاني	عبد الحليم البنجلاني	27 سنة 68	18/7/68 بالكاف
03	68-69	حوكي وحريري	قلدوني	المنصف السويسي	المنصف السويسي	33 سنة 69	20/3/69 بالكاف
04	68-69	الزير سالم	العريد فرج	المنصف السويسي	المنصف السويسي	44 سنة 69	11/2/69 أسبوع المصرح بتونس
05	69-70	الساء في خطر	يوسف السباعي	عزالدين السويسي	جماعي : عبد الهادي المنصف السويسي	44 سنة 70	11/11/69 بالكاف
06	69-70	مواقف صامتة	جماعي		الفاصل الجماعي	12 سنة 71	18/7/70 بالكاف
07	70-71	الخدمات	جان جناني	عزالدين القرواشي	المرحوم الزعرار	إنتاج الحمامات 71	
08	70-71	عشاوت	عمر بن سالم		المنصف السويسي	لم تعرض	
09	70-71	مهاجر بريسيان	جورج برنانه		المنصف السويسي		
10	71-72	هملت	شكسبير		تطوان ميتروپ		
11	71-72	كل مول لاهي في نوارو	أحمد الكتباني		عبد الله رواشد	01 سنة 72	20/2/72 بالكاف
12	71-72	جان وأحوال	أحمد القديدي		المنصف السويسي	02 سنة 72	19/3/72 بالكاف
13	71-72	الزنج	عز الدين المدني	المنصف السويسي	المنصف السويسي	12 سنة 72	

14	72-73	تحت الأسوار	دروست	حسن النكاح	حسن النكاح	08 سنة 72	25/5/72 بالكاف
15	72-73	شيء يهمل	قو قول	عبد الرؤوف بنلان	عبد الرؤوف بنلان		
16	72-73	السيد ميم	بيترفايس	محمد إدريس	القاضل الجعاني		
17	72-73	الحلاج	عز الدين المنني		المنصف السوي		
18	72-73	الأخبار	الفارسي وزليلا		المنصف السوي	25 سنة 73	10/8/73 بالكاف
19	73-74	أليف لاشيء	العريد فرج	المنصف السوي	المنصف السوي	60 سنة 78	28/11/73 بالكاف
20	73-74	الفدية	إدوار دوماني	بن إبراهيم والصايم	جماعي	78 سنة 74	24/4/74 بالكاف
21	73-74	مكبث	شكسبير	حسن الزمرلي	المنصف السوي	92 سنة 74	9/8/74 بالكاف
22	73-74	الشبروش	أرتورباكان	جماعي	جماعي	104 سنة 72	21/12/74 بالكاف
23	74-75	فويستاك	جورج بوشنار	بن إبراهيم والصايم	بن إبراهيم والصايم	75 سنة 75	11/6/75 بالكاف
24	74-75	عطشان يا صبايا	سمير العيادي		المنصف السوي	75 سنة 75	29/6/75 الحمامات

- إدارة : كمال اليعلاوي :

ع/	السنة	المسرحية	التأليف	الإنفاص	الإخراج	رقم التأشير	العرض الأول
01	75-76	هذا فاوست آخر	سمير العيادي		كمال اليعلاوي	196 سنة 76	1/7/76 قوطاج
02	75-76	الكرا الحليدية	حسن حمادة		كمال اليعلاوي	197 سنة 76	29/10/76 بالكاف
03	76-77	المحارب البربري	الشير القهوجي		كمال اليعلاوي	20 سنة 77	20/7/77 بالكاف
04	77-78	ملا نهار		كمال اليعلاوي	كمال اليعلاوي		
05	77-78	التهمة	فرانسوا ساندني	نور الدين الورغي	الصادق الماجري	25 سنة 77	28/10/77 بالكاف
06	78-79	حي دراك	أنطون تشيكوف	نور الدين الورغي	جماعي	07 سنة 78	19/2/78 بالكاف
07	78-79	فرحات ولد الكاهية	مور الدين الورغي وكمال اليعلاوي		كمال اليعلاوي	16 سنة 78	مهرجان قوطاج الدورة 15 سنة 78
08	78-79	حديقة الحيوان	إدوارد آبي	زكرة والعرفاوي	الماجري + اليعلاوي	43 سنة 78	2/12/78 بالكاف
09	79-80	سياسة الفضلات	أرتوراد موف	سامية أحمد السعد	كمال اليعلاوي	30 سنة 79	25/12/79 مسنير
10	79-80	صدق الإخفاء	إسماعيل عاصم		كمال اليعلاوي	46 سنة 80	05/11/79 بالكاف
11	80-81	أبو اليمين الخليل	أبو هيجاه		كمال اليعلاوي	27 سنة 80	4/7/80 بالكاف

- إدارة : الصادق الماجري :

ع/د	السنة	المسرحية	التأليف	الإقتباس	الإخراج	رقم التأشير	العرض الأول
01	81-82	فاطمة حتى منذ بضع سنوات	عمار الدريدي		الصادق الماجري	3934 سنة 81	18/8/81 بالكاف
02	82-83	سجل أما عربي	محمد الماعوط	البحري الرحالي	الورغي +بومعيزة+ الرحالي	01 سنة 83	26/12/82 بالكاف
03	83-84	قراقوش	حسن حمادة		الصادق الماجري	54 سنة 84	11/1/85 بالكاف
04	84-85	على نخبك يا فريدة	مارتان فالستر	العيادي والصابم	الصادق الماجري	21 سنة 85	10/7/85 بالكاف
05	85-86	عرس الذهب	براشت	البحري الرحالي	كمال البعلاوي	21 سنة 86	30/06/86 بالكاف

- إدارة : عبد الله رواشد :

ع/د	السنة	المسرحية	التأليف	الإقتباس	الإخراج	رقم التأشير	العرض الأول
01	87-88	الجزائر	موليار	عبد العزيز العفري	عبد الله رواشد	32 سنة 88	08/06/88 بالكاف
02	87-88	سي ميم	بيتر قايس	محمد ادريس	عبد الله رواشد	65 سنة 88	
03	88-89	حال العواص	فوقول	موزي علي +الرحالي	احري لرحاني	25 سنة 89	18/5/89 بالكاف

- إدارة : نور الدين بن عزيزة :

ع/د	السنة	المسرحية	التأليف	الإقتباس	الإخراج	رقم التأشير	العرض الأول
01	88-89	الناغورة	ستاناك	المراطي + بن عزيزة	نور الدين بن عزيزة	44 سنة 89	5/7/89 بالكاف

- إدارة : المنجي الورفلي :

ع/د	السنة	المسرحية	التأليف	الإقتباس	الإخراج	رقم التأشير	العرض الأول
01	91-92	شعبان	أحمد الكشابلي		منجي الورفلي	18 سنة 91	5/6/91 بالكاف
02	91-92	وطن الطائر	حماعي		منجي الورفلي	1 سنة 92	3/1/92 بالكاف
03	92-93	لمباطور	الحبيب شيبيل		محمد توفيق الكافي	1 سنة 92	3/1/92 بالكاف

المركز الوطني للفنون الدرامية والركحية بالكاف 1993 – 2009

- إدارة نبيل ميهوب : من 1993 إلى 1995

ع/د	السنة	المسرحية	النص	الإخراج
01	1993	صيف كرمان	علي مصباح ومخير العرقى	نبيل ميهوب
02	1994	حال العواس	البحري الرحالي وقوري علي	البحري الرحالي
03	1994	ترويسة المهرجين	محمود عبا	محمود سعيد
04	1994	موزيكة	نبيل ميهوب	نبيل ميهوب
05	1995	العصافير	عبد الإلاه عبد الفادر	نبيل ميهوب

- إدارة المنصف السويسي : من 1995 إلى 2000

ع/د	السنة	المسرحية	النص	الإخراج
01	1996	ميت حي نقر	المنصف السويسي	المنصف السويسي
02	1996	بيوتة الكركار	عبد اللطيف بوعلاق	منير العرقى
03	1997	الدرينو	ميره الزركروبي الخمي	ميرة الزركراوي
04	1997	رشمون	المنصف السويسي	المنصف السويسي
05	1997	الطهايا	صابر الحامي	صابر الحامي
06	1997	رقص على حجر	بورد علي	فهي بن عزيزة
07	1998	إللي يتقال وإللي ما يتقالش	المنصف السويسي	المنصف السويسي
08	1999	بلاطة وكوال صباطه	البحري الرحالي	البحري الرحالي + معز حمزة
09	2000	مملكة النساء	مبة الورثاني	مبة الورثاني
10	2000	عشق العايب	البحري الرحالي + معز حمزة	البحري الرحالي + معز حمزة

- إدارة الأسعد بن عبد الله : من أوت 2000 إلى سبتمبر 2007

ع/د	السنة	المسرحية	النص	الإخراج
01	2001	تريس بيس	البحري رحالي	البحري رحالي
02	2001	ملاعين فيرونة (إنتاج مشترك)	دومينيك توزي	دومينيك توزي
03	2001	السيرك	محمد الفريقي	فرحات الجديدي
04	2002	المنسيات (عمل غنائي فرجوي)	الأسعد بن عبد الله	الأسعد بن عبد الله
05	2002	كاف الهوى	الأسعد بن عبد الله	الأسعد بن عبد الله
06	2002	فلنة	وحيد عاشور	وحيد عاشور

07	2003	عندما يحلم الثعلب	عادل خماسي	عادل خماسي
08	2003	فوتوكوي	أحمد عامر	الأسعد بن عبد الله
09	2003	الحجابي (عرض فداوي)	عبد الرزاق المساهلي	عبد الرزاق المساهلي
10	2003	الشجرة الطيبة	عبد الحميد خريف	فرحات الجديدي
11	2004	شخص	عبد الباقي مهري	علي الحميري
12	2004	ألهة وبشر (عمل مشترك)	عن ميتامورفور لأوفيد	هايكى إيكولا
13	2005	النورس	محي الدين مراد	عبد المجيد الأكحل
14	2005	بخارة (رقص مسرحي)	الأسعد بن عبد الله	الأسعد بن عبد الله
15	2006	عرس فالصو	نادية بن أحمد	نادية بن أحمد
16	2007	نارة	البحري الرحالي	البحري رحالي
17	2007	ساعة زائدة	الزين العبيدي	الزين العبيدي
18	2007	نحولات	رضوان الهنودي	رضوان الهنودي

- إدارة معز حمزة من سبتمبر 2007

ع/ر	السنة	المسرحية	النص	الإخراج
01	2008	الحمل ورج الثور	البحري الرحالي	البحري الرحالي
02	2009	45 درجة تحت الظل	جماعي	على مرابط
03		الأم	لطفي الدريوي	لطفي الدريوي

لمحة عن الفرقة الجهوية القارة بالكاف :

لم ينشئ المركز الوطني للفنون الدرامية والركحية بالكاف في أرض بور. بل ورت تجربة الفرقة الجهوية القارة بالكاف التي أسسها المنصف السويسي في إطار اللامركزية الثقافية عام 1966 بدعم جهوي وتبن من وزارة الثقافة.

كانت ولادة هذه الفرقة مغامرة حقيقية، نجح فيها السويسي وكتب من خلالها صفحة مضيئة في تاريخ المسرح التونسي والعربي.

ولم يكن السويسي لينجح لو لم يجد أرضية خصبة هبات لها فرقة «السنابل» الهاوية والتي كان يقودها الفنان الكبير محمد بن عثمان.

قدم السويسي في الكاف مسرحاً متمرداً ثاراً في البداية، قبل أن يتخذ منحى تأسيسياً من خلال محاورته التراث في «الزنج» و«الحلاج» للتعبير عن هموم وتطلعات الإنسان العربي المعاصر. ثم تنالت أعمال الفرقة من خلال تقديم: «الهاتي يودريالة»، «راشومون»، «النساء في خطر»، «الزير سالم»، «حوكي وحرايري»، «مواقف صامتة»، «الخادعات»، «عشتروت»، «مهاجر بريسان»...

وخلال سنوات قليلة، تحولت مدينة الكاف إلى عاصمة حقيقية للمسرح التونسي. إذ مر بها أغلب الذين شكلوا التجربة المسرحية في تونس فيما بعد.

ويعد مغادرة السويسي للكاف، تداول على إدارة الفرقة كل من :

- كمال العللاوي - الصادق الماجري - عيد الله
رواشد - نور الدين بن عزيزة - المشجي الورفلي.

من الفرقة المسرحية القارة إلى بحث المركز الوطني :

لن ننسى ذاكرة المسرحيين التونسيين قرار سيادة
رئيس الجمهورية زين العابدين بن علي يوم 27 مارس
1993، عندما أعلن سيادته بمناسبة اليوم العالمي للمسرح
عن مجموعة من الإجراءات تخص قطاع المسرح، من
أبرزها:

إحداث المراكز الوطنية للفنون الدرامية والركحية
بكل من الكاف وقصصة، في مرحلة أولى. وبدأت
بذلك تجربة جديدة في المسرح التونسي. إذ ورث المركز
إنجازات فرقة الكاف التي تمثل علامة بارزة في المسرح
التونسي.

وحددت أهداف المركز كالتالي:

- العمل على الارتقاء بمستوى التعليم الجامعي
والفكري في مجالات الفنون الدرامية والركحية.

- المساهمة في تنمية الرصيد الدرامي الوطني والعنل
على تعميم دائرة إشعاعه على الصعيد الدولي.

- المشاركة في تكوين الشباب من الموهوبين.

- تنظيم عروض للأعمال الدرامية والركحية في فضاء
المركز وفي مختلف الفضاءات الأخرى داخل البلاد أو
خارجها.

- إقامة تظاهرات فنية وفكرية متصلة بالفنون الدرامية
والركحية.

- إعداد ونشر البحوث في الفنون الدرامية والركحية
الخاصة بالمركز وإنجازاته.

أما مصادر تمويل المركز، فتتوزع كالتالي:

- منح وزارة الثقافة والشباب والترفيه على الإنتاج
والتوزيع.

- دعم المجلس الجهوي بالكاف وبلدية الكاف.

- الإنتاج المشترك.

- تمويل مؤسسات صناعية وتجارية في صيغة إستثمار
Sponsor.

- المداخيل الذاتية للمركز.

إدارة نبيل ميهوب 1993 - 1995 :

خلال فترة إدارته عمل على تنظيم التريضات
التكوينية للشباب، وعلى الإنتاج المشترك. وكانت
مسرحية «صيف كرم» أول عمل ينتجه المركز الوليد.
وقد شهدت هذه المسرحية عودة الفنان الكبير عيسى
حراث إلى المسرح.

كما أنتج المركز خلال الثلاث سنوات الأولى،
مسرحيات للأطفال والكهول مثل: «موزيكا» وعمل
مشترك مع مسرح موتوا، عن نص للكاتب الجزائري
محمود علي وإخراج لمحمود سعيد علاوة على إنتاج
مشترك مع Bazar theater من الولايات المتحدة
الأمريكية.

وقد تم تركيز ورشة للرقص وإنتاج بالي راقص.
إضافة إلى الاهتمام بشكل أساسي بالمسرح المدرسي
ومسرح الهواة من خلال تنظيم مهرجان المسرح المدرسي
في جهة الكاف وبرمجة دورات تدريبية للهواة...

إدارة المنصف السويسي 1995-2000 :

عاد المنصف السويسي إلى الكاف بعد عشرين سنة
من 1976 إلى 1995. وخلال إدارته للمركز، راهن
على ثلثة من الشباب المسرحي نذكر منهم على سبيل
المثال لا الحصر: منير العرقى- صابر الحامي - منيرة
الزكراوي- فتحي بن عزيزة...

وقد عمل على تطوير سير عمل المركز والاستفادة
من الإمكانيات المادية والتقنية المتاحة والتي لم تكن
متوفرة للفرقة.

كما اهتم بعنصر التكوين، عبر تأسيس المدرسة التطبيقية لمهن الفنون الدرامية، إستقطبت عشرين طالبا - في مرحلة أولى - تمتعوا بمنحة ومبيت، وأطروهم سبعة أساتذة مختصين من الناشطين في المركز والمتعاقدين معه.

وقد استضاف المركز مجموعة كبيرة من العروض المسرحية التونسية علاوة على تسويق أعماله المسرحية.

أما عن إنتاجات المركز خلال إدارة المنصف السويسي، فتتمثل فيما يلي:

- «بيوكة الكركار» نص عبد اللطيف بوعلاق وإخراج منير العرقبي.

- «رقص على الجمر» نص فوزي علي وإخراج فتحي بن عزيزة.

- «الدرنبو» للأطفال سيناريو وإخراج منيرة الزكراوي.

- «الهطايا» نص وإخراج صابر الحامي

- «راشومون» نص أورو أكوناغوا وإخراج المنصف السويسي.

- «إللي يتقال واللي ما يتقالش» نص وإخراج المنصف السويسي.

- «بلاطة وكوال صباطة» نص البحري الرحالي وإخراج معز حمزة والبحري الرحالي.

- «ملكة النساء» إقتباس وإخراج منية الورتاني.

- «عشق الغائب» نص وإخراج معز حمزة والبحري الرحالي.

إدارة الأسعد بن عبد الله من أوت 2000 إلى سبتمبر 2007 :

تولى إدارة المركز في أوت 2000 إلى سبتمبر 2007، ومنذ تعيينه سعى إلى تعميق انفتاح المركز على المحيط وذلك ببرمجة أنشطة وعروض مسرحية ودورات

تدريبية، لاستقطاب أكثر عدد ممكن من الجمهور.

ويمكن تلخيص عمل المركز خلال فترة إدارة الأسعد بن عبد الله، وفق ما يلي:

1 - الإنتاج :

- «السيرك» (للأطفال) نص محمد الفريقي وإخراج فرحات الجليدي.

- المساهمة في المسرحية الفرنسية «ملاعين فيرونة» إخراج دومينيك توزي.

- «كاف الهوى» نص وإخراج الأسعد بن عبد الله.

- «المنسيات» عمل غنائي فرجوي يستند إلى الموروث الشعبي لجهة الشمال الغربي. عن فكرة للأسعد بن عبد الله.

- «فريس يس» إقتباس وإخراج البحري الرحالي.

- «قلته» نص وإخراج وحيد عاشور.

- «فوق الجبل» نص أحمد عامر وإخراج الأسعد بن عبد الله.

- «عندما يحلم الثعلب» نص وإخراج عادل الحماسي.

- «الشجرة الطيبة» (للأطفال) نص عبد الحميد خريف وإخراج فرحات الجليدي.

- «شخص» نص عبد الباقي مهري وإخراج علي الحميري.

- المساهمة في إنتاج مشترك لمسرحية «آلهة وبشر» إخراج هبكي إيكولا.

- «الحجاي» عمل يستند إلى الحكايات الشعبية على طريقة الفداوي - رؤية فنية لعبد الرزاق مسا هلي.

- المساهمة في إنتاج «قطعة مركبة» لعماد جمعة - بمناسبة ملتقى قرطاج الثاني للرقص.

- «النورس» نص محي الدين مراد إخراج عبد المجيد الأكلحل

- «بخارة» رقص مسرحية دراماتورجيا الأسعد بن عبد الله

- «عرس فالصو» نص وإخراج نادية بن أحمد

- «تارة» نص وإخراج بحري الرحالي

- «ساعة زائدة» نص وإخراج الزين العبيدي

- «مخولات» إقتباس وإخراج رضوان الهنودي

- تقديم مسلسلات إذاعية بالتعاون مع الإذاعة الجهوية بالكاف.

- الرقص المسرحي : عماد جمعة وحافظ زليط

- «الرقص المسرحي» تأطير Hélène Cathala, Fabrice Ramalingom

- فن الإضحاك : إشراف José Filipe Pereira.

- «فن الممثل» تأطير عبد المجيد الأكلحل ووحيد عاشور

- «صناعة الأتقنة والشعر المستعار» تأطير مختار المرزوقي

- «فن العرائس» تأطير Charlotte py Joolen

3 - التظاهرات :

نظم المركز عديد التظاهرات نذكر أبرزها :

- 7 دورات لتظاهرة «24 ساعة مسرح دون انقطاع» بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، ما بين 26 و27 مارس .

- «فرقة الشبيبة ومسرحية وعديد الندوات»

- «المحاضرة في تنظيم» الملتقى الدولي الأول والثاني لفن العرائس».

- «المسرح يحتفل بالسينما» عرض أشرطة مستقاة من كبريات النصوص المسرحية. توازيا مع أيام قرطاج المسرحية.

2 - التربصات :

نظمت إدارة المركز عديد التربصات في اختصاصات مسرحية مختلفة وموجهة إلى عديد الفئات نذكر منها:

- فن الممثل . كريستين ديفيلبو وغونجي كوتسي

- صنع العرائس وتحريكها . مجموعة كلونادي هوج من فرنسا

- تقنيات استعمال القناع : مجموعة كلون دي سونج من فرنسا

- «فن العرائس» تأطير هايكي إيكولا

تنسيب الحقيقة وتفكيك الاطلاقيات :

قراءة في مسرحية «نسمة راشمون» للمنصف السويسي

رمضان بن رمضان

I- الخرافة: الاقتباس والتملك الأدبي للأصل:

كيوتو، القرن 11 م، تحت رواق معبد راشمون القديم، ثلاثة رجال يحتمون بالبوابة من المطر، كانت الحروب والمجاعات قد أبادت عددا كبيرا من الناس. في البداية يلتقي رجل دين شاب مع خطيب الشيخ لأقد هلهله ما سمعاه وهما يحضران المحاكمة - كلا مربيكين إلى الحد الذي جعلهما يجبران أحد المارة على الاستماع إلى قصة هذه المحاكمة محاكمة قاطع طريق متهم باغتصاب سيدة شابة وقتل زوجها الساموراي (1). لقد وقعت الجريمة في أطراف الغابة المحاذية لرواق راشمون، القصة بسيطة. من قتل الزوج الساموراي؟ قاطع الطريق تاجومارو أم الزوجة أم الخطيب الذي كان مارا من هناك ساعة وقوع الحادثة أم أن الزوج انتحر؟ في المحاكمة تتناقض إفادات الشهود وتختلف الروايات وتتضارب في كل مرة حول حقيقة ما حدث. فبينما كان الساموراي يتزدهر صحة عروسه في إحدى الغابات اليابانية يلحظهما قاطع الطريق «تاجومارو» الذي يقرر افكاك المرأة من زوجها... بعد المعركة التي تنتهي بموت الساموراي وفوز قاطع الطريق بالمرأة يقبض عليه. نص المسرحية يعود في الأصل إلى الكاتب الياباني أكو تاكوا Aku

Takawa وقد تعامل المنصف السويسي مع هذا النص لأول مرة عند إشرافه على إدارة فرقة الكاف ما بين سنة 1967 وسنة 1976 فانتج مسرحية نسمة راشمون سنة 1968 وهي نائي عمل له مع فرقة الكاف بعد مسرحية «النهائي بودوبال» المقتبسة عن نص من نصوص موليير. وقد استهج السويسي في هذه المسرحية خطأ إبداعيا.

حاول فيه تعديل الأشكال الجمالية التي تأثر بها خلال تربيته بفنسا بما يماشى والأرضية الاجتماعية لمدينة الكاف التي أسست فيها الفرقة (2). لكن السويسي في «راشمون» يغير البوصلة مائة وثمانين درجة فيشتغل على نص من أقاصي آسيا، لكانه كان يرغب في إحداث قطعية مع المسرح الغربي مسرح شكسبير وموليير وبرشت... لكن الملفت للنظر هو أن هذا النص سيظل حاضرا في مسرح السويسي على امتداد ما يزيد على الثلاثة عقود، فقد أعيد تقديم المسرحية في افتتاح مهرجان الحمامات الدولي سنة 1998 ثم بمناسبة الاحتفال بتونس عاصمة للثقافة العربية.

إن نص السويسي، حافظ على أحداث المسرحية الأصلية وعلى تطور خطها الدرامي، ولكنه أعاد كتابتها وصياغة حوارها من جديد بما يعطي للنص أبعادا جديدة

فلسفية وفكرية وفنية قد تضاهي النص الأصلي وقد تفوقه وهذا هو جوهر الاقتباس. لقد أكدت التجربة أن هذه العملية التي تحافظ على المرجعية الثقافية للخرافة سرعان ما تتحول إلى إعادة كتابة لنص صيغ في لغة أخرى تتضمن تعديلات عديدة تجعلها تتناسب مع أذواق العصر. النص الجديد يتحول إلى عملية تملك ثقافي لنص حامل مرجعية ثقافية سابقة (3). في الغالب، يتكتم أصحاب النصوص التي تمت مسرحتها ونقلها إلى الخشبة عن النصوص الأصلية وهو ما لم يفعله السويدي، الذي حافظ في مسرحية «نسمة راشمون» على سينوغرافيا وعلى إشارات ركحية كالأزياء والموسيقى أشرت على الجذور الأصلية للنص المسرحي.

أن يعود المخرج للتعامل مع نص مسرحي، كان قد عاجله لإعادة تقديمه من جديد في فترات زمنية متباعدة نسبيا فذلك يعني أن النص مازال قادرا على أن يعطي معنى جديدا كلما استنطقه القارئ/ المخرج. إن السويدي قد وجد نفسه أمام تساؤلات عديدة واختيارات عدة، طفحت على خط التواصل بين البدع والتقليد، استلهم إعادة صياغة المسرحية بوسائل واليات ونظرة جديدة عليها أساسا لتحديد الحياة واستمرارها.

II- البناء الفني للمسرحية:

انبتت المسرحية على بنية توليدية، بحيث أن اللوحات المعروضة المشاهد وعددها أربعة متولدة عن الحوار الثلاثي الأطراف الذي يدور بين الكاهن والخطاب وصانع الشعر المستعار. هؤلاء الثلاثة تجمعوا عند بوابة المدينة بسبب سوء الأحوال الجوية وتهاطل الأمطار، لقد احتلت البوابة ركنًا صغيرًا من الفضاء الركحي، في حين تم توزيع بقية الفضاء مداولة بين المحكمة حيث يدلي كل من تاجومارو والمرأة وشبح الساموراي بشهادتهم وبين الغابة الإطار المكاني لحديثي الاغتصاب وقتل الساموراي. كانت الأحداث المسرحية تتقل من البوابة إلى المحكمة ومن المحكمة إلى الغابة. هكذا كان البناء الدرامي للمسرحية توليديا فكل مكان يقضي بالمشاهد

إلى مكان ثان والمكان الثاني يقضي به إلى مكان ثالث ليعود به من جديد إلى مكان الانطلاق. انه بناء توليدي دائري، باستثناء المشهد الرابع حيث تنتقل من البوابة إلى الغابة ويصبح الرابط بين المكانين سارد الأحداث الخطاب الشاهد الوحيد على ما وقع.

يوم المحاكمة، يتراجع القاتل تاجومارو في أقواله، ويغني عن نفسه تهمة القتل، ولكن المرأة تؤكد أنها هي التي قتلت زوجها، بينما شاهد العيان/الخطاب يصرح أمام المحكمة أنه حضر مباراة بين رجلين ولكنه لم يتبين كيف جرت الأحداث.

إزاء هذا المأزق تستدعي المحكمة «روح الساموراي» لتستمع إلى إفادته. ورغم ذلك تعجز المحكمة عن إصدار حكم بما حدا بالمخرج إلى إقحام الجمهور في لعبة البحث عن الحقيقة ليجعل منه هيئة محلفين قادرة على البت في المسألة (4).

أما تقنيات العمل المسرحي الموظفة في مسرحية «نسمة راشمون» فقد تنوعت بحيث تضافرت مع الملفوظ الغويي لتنتج الرؤية الفنية المراد إبلاغها. لقد جرى العرف أن تعتاجب الموسيقى بعض المشاهد المسرحية وتسمى بالموسيقى التصويرية وتعتمد غالبا على الآلات الموسيقية لا على الأصوات البشرية، وقد كانت الموسيقى في «نسمة راشمون» إما مبهمة للمحدث/ المشاهد المسرحي أو تعقبه ومن وظائفها تأصيل العمل المسرحي في بيئته، والتأثير في نفسية المشاهد باستتعار رغبة التقبل لديه، لقد جعل السويدي من الموسيقى في عمله مقوما من مقومات تماسك العمل المسرحي، أما الأزياء وهي أزياء تاريخية فقد فرضت على الممثلين ضرورة التقيد بأنواع من السلوك وطرائق في التحدث تتطابق مع العصور التاريخية التي تحيل عليها تلك الأزياء ضمن معادلة تقوم على الترابط بين مظهر الممثل ودوره، لأن أي إخلال بتلك المعادلة من شأنه أن يدمر مصداقية العرض ويشوه جماليته الفنية.

لفكرة الضوء صورها الشعرية في المسرحية، وهي

بقضايتها ومساعدتها وتجد الشخصيات نفسها في مواجهة مباشرة مع الجمهور المشاهد وتحاول كل منها إقناعه بصحة روايتها للأحداث هكذا يقحم المصنف السويسي الجمهور في الفعل المسرحي ويحوّله من متقبل سلبي للعمل إلى فاعل إيجابي ، فيتقمص دور القاضي الذي يعمل جاهداً على غربة الروايات المختلفة والمتضاربة حتى يميز الحق من الباطل .

III- في دلالات المسرحية وابعادها:

في شهادته- ضمن الندوة الثانية من ندوات معرض تونس الدولي للكتاب في دورته -27 ما بين 24 أبريل و3 ماي 2009 والتي كان محورها «الفن المسرحي بين النص والركع» قال المصنف السويسي متحدثاً عن تجربته في كتابة وإخراج «راشمون»: هناك عمق أفقي وعمودي وأحزنتها بثلاث رؤى مختلفة، في سنة 1968 بالكاف كانت القراءة تميل إلى إبراز التطاحن الطبقي، وعندما اقتبحت بها مهرجان الحمامات الدولي سنة 1998، كانت تحليلة الحكاية المسرحية فلسفية تحاول إبراز نسبية الحقيقة أما تجاسي الاحتفال بتونس كعاصمة للثقافة العربية اهتمت بإبراز تفاصيل العلاقات النفسية» (5).

هذه الشهادة تفسر الأسباب التي شرعت للسويسي العودة مجدداً إلى نص مسرحي واشتغال عليه في فترات زمنية متباعدة، وكان في كل مرة محكوماً برؤية مخصوصة. إن نواة الخرافة محملة بدلالات غنية، سمحت للمخرج بأن يحولها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ضمن سياقات اجتماعية وفكرية وحضارية لعبت دوراً مهماً في صياغة رؤى السويسي الفنية .

من القضايا التي ارتأى ضرورة طرحها، تلك التي أحس أنها تقع على خط التواصل بينه وبين المتلقي من ذلك مسألة الصراع الخفي أحياناً والظاهر أحياناً أخرى بين طبقة الفقراء المعلمين وطبقة الأغنياء النبلاء مجسدة كليهما في شخصيتي الخطاب وشخصية الساموراي . هذا الصراع طرح مسألة الهامشيين الذين «تتجههم» بنية

تمثل في حد ذاتها وفي تجلياتها المتنوعة أحد المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحية . فالضوء أشبه ما يكون بمنطقة غماس واتصال والتقاء بين الذهن البشري وبين عالم الحسوسات . «في نسمة راشمون» كانت الإضاءة تتراوح بين الانحسار في المحكمة حيث يقع التركيز على سارد الأحداث وبين الاتساع حيث فضاء الأحداث متسع حين تحتضنه الغابة، فالإضاءة موزونة في شد انتباه المشاهد واستفزاز ملكاته الذهنية لتابعة مسار الأحداث وحركات الممثلين وأقوالهم . إن تقنيات العمل المسرحي المعتمدة في هذا العمل تضعنا أمام حضارتين مختلفتين، لكنهما مفتحتين بحكم التاريخ والجغرافيا وما تقتضيه العولة اليوم من انفتاح على الآخر المختلف .

لكن تظل لغة الحوار قادرة على إخراج النص- نص المسرحية- من خصوصيته ليعانق أفاقاً حضارية جديدة فاللغة العربية الفصحى المطعمة بألفاظ قريبة من العامية والتي أجاد الممثلون استعمالها، أصبحت القناة الأولى التي تربط المبدع/المخرج بالمتلقي/المشاهد وهذه القناة التي ستمكن المصنف السويسي من أن يلوح/يخبر/يخاطب خلالها المسائل التي تشغله والتي تتحكم برويته الفنية للنص المسرحي .

إن البوابة/الرواق حيث التقى الكاهن والخطاب وصانع الشعر المستعار هي الفاصل والواصل بين داخل المدينة وخارجها، فمنها ندخل المدينة حيث المحكمة ومنها نخرج منها حيث الغابة . وشخصية الكاهن تجسد بدقة هذا الفصل والوصل في دلالة البوابة فهو مزيج من عالم الناسوت حيث الأجساد تتصارع وتتقاتل ومن عالم اللاهوت عالم الأرواح التي تبحث عن الطهور والبراءة . فالناسوت تجسده المدينة بكل الشرور التي تحملها واللاهوت تجسده الغابة التي ترمز إلى براءة الإنسان قبل أن تفسده المدينة والاجتماع البشري . أما المحكمة فلا نعثر فيها إلا على شخصيات: تاجومارو، المرأة، أمها، شبح الساموراي، جميعهم محاطون بحرس موزعين في جوانب القاعة- تغيب هيئة المحكمة

اجتماعية ذات ملامح مخصوصة قائمة على الاستغلال والرغبة في الثراء الفاحش والسريع. وسيلتها في ذلك امتصاص جهد الآخرين بغير وجه حق امتصاصا ييلغ حد الاستعباد.

فهؤلاء الذين يقتلون ليعيشوا، وأولئك الذين يرتزقون من جثث الموتى، لفتقتهم نوايس المجتمع فصنعوا لأنفسهم قناعات ومبادئ يحيون من أجلها وأحلاما يعملون على تجسيدها بكل الوسائل المتاحة وإن اقتضى الأمر خرق الأعراف الاجتماعية والقيم الأخلاقية

فالكاكهن البوذي صار عاجزا على مواجهة الشر الذي استفحل، وكان على وشك مغادرة المدينة، متخلياً عن دوره في استثمار رأسماله الرمزي في التصدي للفساد ونشر قيم الخير والعدل والفضيلة.

لقد صورت المسرحية استحالة التعايش بين كائنين من طبقتين مختلفتين وهذا ما كشفه الحوار الذي دار بين الساموراي وزوجته، ابنة الخادمة، هذه الاستحالة سببها اضمحلال القيم التي انبثت عليها طبقة النبلاء التي يمثلها الساموراي قيم الشجاعة والشهامة والدفع عن الشرف. فإذا بالساموراي ذي التاريخ العريق في جوهرة جيان، عاجز عن الذود عن زوجته متمللا بأعذار وامية. كما صوره المخرج فريسة سهلة لقاطع الطريق.

لو حاولنا استقراء الظروف الاجتماعية والتاريخية التي حفت باشتغال السويسي على نص «راشمون» سنة 1968. لأدرنا أن حركة الاقتباس آنذاك كانت قائمة على معادلة قوامها الربط بين الريبوتوار le repertoire العالمي وبين مقتضيات الفعل المسرحي في علاقته مع المحيط الاجتماعي المحلي. ف سنة 1968 شهدت بداية احتضار تجربة التعااضد. واستقبلت تونس السبعينات في حالة إنهاك أحدثها الاختيار التعااضدي. فقد تسببت خيبة التعااضد في تشقق جدار الإجماع حول مجموعة من مفاهيم وغيرها مثل مفهوم التضحية والجهد الأكبر وغيرها والتي مثلت شروطا ضرورية لتحقيق التقدم وتكريس التسيير الذاتي والاستقلال الفعلي للبلاد (6).

لقد أدرك السويسي أن في «راشمون» ما يشي بإرهاصات تحول في الأوضاع الاجتماعية والسياسية.

تفتكك طبقة النبلاء بعمقها التاريخي وما اختزلته من عنف في تأييد غط معين من الحكم يوازيه في قراءة سوسيولوجية مقارنة للواقع التونسي انهيار مفاهيم كبرى وتحللها كالجهد الأكبر والتضحية والاشتراكية عصفت بها تحولات اجتماعية واقتصادية أجبرت السياسي على أن يأخذها بعين الاعتبار في بناء رؤيته المستقبلية لتونس الغد. لقد ارتقت تجربة التعااضد وما آلت إليه من نتائج كارثية إلى مرتبة الجريمة المرتكبة بحق أبرياء تشبه ما اقترفه تاجومارو في راشمون و يظل البحث عن الفاعل أي عن حقيقة ما جرى وعن تقع مسؤولية ما حدث مصدر خلاف وتعدد في وجهات النظر و يبقى في نظر السويسي أن الجمهور أي الشعب هو الوحيد القادر على تجديد المسؤول ومحاسبته لذلك يقول المخرج «لقد جعلت من الجمهور الحكم الوحيد...» ربما يصبح الاقتباس عن نص ياباني قناعتا التجأ إليه السويسي لمحاكاة أقرب شئ يتسنى له نقد الواقع التونسي في تلك الفترة نمكة الفاع قد تجد مسوغاتها إذا علمنا أن نص مسرحية نسمة راشمون لم تتم تونسته على غرار مسرحيات أخرى أخرجهام مثلا علي بن عباد وغيره عن تعاملوا مع نصوص أجنبية لقد حافظت راشمون في جزء كبير منها على أصولها اليابانية. إن الفكرة التي تبدو هامة في نظري والتي طرحتها مسرحية «نسمة راشمون» هي نسبية الحقيقة واختلافها من شخص إلى آخر ومن ظرف إلى ظرف آخر، حسب زاوية النظر التي تقدم من خلال الحقيقة. هذه الفكرة من شأنها أن تخلص المسرحية من شحنتها الأيديولوجية التي طبعت بها جراء الظرف الذي اقتبست فيه، لتطرح على المشاهد مسائل معاصرة كالنسبية وحق الاختلاف وتعدد الآراء وتفكك الاطلاقيات. فالفكر الاطلاقي تكمن خطورته في كونه يمثل قطب الرحي ضمن المثلث الانتروبولوجي: المقدس، العنف والحقيقة. وهو بفضل ما يخترنه من نزعة اطلاقية قادر على التحول إلى حقيقة لا تعترف

على عتف زخرت به مختلف الايديولوجيات الحديثة كالنازية والفاشية والاشتراكية وحتى الليبرالية في جل وجوهها.

إن عودة المتصف السوسي إلى نص سبق أن تعامل معه، كما فعل الفاضل الجزيري مع مسرحية التحقيق وكما فعل مؤخرًا عبد العزيز المحرزي مع الماريشال، من شأنه أن يدفعنا إلى التساؤل عن الأسباب الكامنة وراء ذلك. فهل يعني ذلك انسداد آفاق التجريب أم أن المسألة لا تعدو كونها أزمة نصوص؟

بغيرها وتعتبر نفسها هي الوحيدة المثلة للحق وينبغي بالتالي إتباعها، فتكتسب شيئًا فشيئًا صفة القداسة، وتحاط بسياس دوجماتي يمنع طرح الأسئلة حولها، فيتعزز مجال اللافكر فيه وتستحيل مقدما محضا، لا يتوانى في ممارسة العنف لإثبات نفسه وفرضها ولاقصاء الآخرين المخالفين (7).

وتجدر الإشارة إلى أن الأديان ليست هي وحدها المسؤولة عن العنف المرتبط بالفكر الاطلاقي والتعصب فقد نعث داخل الفكر العقلاني اللائكي والسياسي

المصادر والمراجع

- (1) ساموراي أعضاء في الطبقة الأرستقراطية يسمون -المحاربون- من ابيابان الإقطاعية، كانوا تابعين لـ طبقة الدايمو Daimyo عبد الخروح بن يفتان. والد يسمو اسم يضر على كبر أشرف اليابان وكانوا يملكون ضياعا شاسعة مغطاة من الأرض التي في ملكه هذه الأراضي منذ القرن الثامن ميلادي وكانوا هي القرن 13 يتمتعون بعمد أقوى من عمود حكومة الإمبراطور هذه الدايمو استهزأهم الإقطاعية على أثر سقوط الشوجن سنة 1603 - مع الساموراي حق حمل سيوف وكان لهم الحق في قتل كل من يسئ إليهم من الشعب. ألغيت طبقة الساموراي بعد إعادة السلطة ليحي - والميحي هو الاسم الذي اتخذته الإمبراطور موتسوهيتو حينما اعتلى العرش سنة 1867 فقد حدث في أوائل حكمه انقلاب أطاح بحكم الشوجن وبدأت اليابان تدخل عصرا جديدا سنة 1868 فالتفت الإقطاع وأتمت الأراضي وسارت اليابان بخطى حثيثة نحو التصنيع واقتباس الحضارة الغربية- وهذا لم يمنع طبقة الساموراي من أن يكونوا من بناة اليابان الحديثة
- (2) فوربة المزي، ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مقاربة اجتماعية)، مجلة الحياة الثقافية، عدد 64-65/ 1992، ص 167
- (3) حافظ الحديدي، في معالحة النص الدرامي التونسي، مجلة الحياة الثقافية، عدد خاص الفن المسرحي مقاربات وقرارات، عدد 188/ تونس ديسمبر 2007، ص 43.
- (4) - voir Hechmi Ghachem, figures du théâtre tunisien, (tunis.S.D) p 151, Souissi dit « le tribunal ne put trancher, d'ailleurs j'avais fait du public, le seul jury. »
- (5) انظر جريدة الصحافة- بتاريخ 01 ماي 2009، ص 8.
- (6) انظر فوربة المزي، ثلاثون سنة من المسرح التونسي . المرجع السابق ص 169 وص 170
- (7) حول هذه النظرة انظر، (RENE) (Paris,Grasset,1972) La violence et Girard le sacré.

في تجربة فاضل الجعايي المسرحية : حفريات ورؤى

أحمد حاذق العرف

إنّ المسرح لديه هذه القدرة الكامنة والتي لا يعرفها سواه من أشكال التعبير الفني - على تقديم وجهة نظر واحدة من خلال عديد الرؤى المختلفة. إن المسرح قادر على أن يعرض عالما في أبعاده المتعددة في ذات الوقت.

المسرح بدائي وعرضي مثل النبتة إذا لم يكن طبيئا في ذات اللحظة التي تُسرى فيها. فلن تكون له قيمة بعد.

بشيرسوك

- 1 -

العائلة هي المجال الحيوي الذي يتنفس فيه الخطاب المسرحي، لدى فاضل الجعايي ومنه تتكون موضوعاته، وتتشق صيغته التعبيرية، العائلة لا كواقع متعال، وإنما كبنية متأصلة. (فضاء تعايش، روابط عاطفية، وظائف تنظيمية، تراتيب). ومؤسسة (تمثلات رمزية، معايير، بنية ذهنية ونفسية ...) من جهة، وكجسم (تلاحم، مصدر اشباع الخ) وحقل (علاقات قوى، وصراعات ...) من جهة أخرى، أي باعتبارها المؤسسة، لا فقط على إعادة إنتاج البيولوجي وإنما أيضا بنية الفضاء الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية واستراتيجياتها، والمحصنة للعقد النرجسي الجماعي من الانقراض، (أو ليست هي المانحة

للانسم كعنصر ضروري في الرأسمال المادي والرمزي الموروث والمتوارث؟) والضامنة لوظيفة الإدماج التي يحتاجها المجتمع في ظل شروط تاريخية معينة.

بناء على ذلك، وانطلاقا منه تبدو معاناة البنية العائلية مدخلا أساسيا وضروريا للنفاذ إلى الكيفية التي يتشيد بها الواقع الجماعي والاجتماعي، وما يشقه من صراعات ورهانات، وحقيقة تمثلاته، ومنطق إنتاجه للقيم وتنظيمه للخطابات.

ليست العائلة في هذا الخطاب، ذلك الفضاء المغلق السري، الخاص، المقدس، حيث ترفرف أجنحة السعادة، والأطمئنان، والوئام، والثقة المتبادلة، والهبة بلا منّ، والتمتع بلا حد (هذه العائلة أصبحت ذكرى

بعيدة تستحضر هذه الشخصية أو تلك بعض أطيافها. باله من فردوس مفقود! وإنما فضاء مشرع على الخرق والاختراق لا فرق فيه بين ماهو شخصي وما هو عمومي مشترك، وبؤرة الصراعات الشرسة والتصفية المتوحشة للحسابات، ضمن استراتيجيات معينة ومن أجل استراتيجيات معينة: احتكار الحريات للمادية والرمزية على حد سواء.

وهكذا لم يعد الانتماء إليها امتيازاً وحظوة، وإنما مثار ضيق وتبرم، ولم يعد الاسم الذي تمنحه ميث فخر وتقدير، لم تعد وسيطاً للإشباع، وإطلاقاً للرغبة وشحذاً للطاقة، وتنجيهاً للملكة وإنما كبتاً وكبحاً، وإلجأماً وتلفيراً، ولم تعد مجالاً لتفتح الذات وانفتاحها وإنما تسيجلاً لها، وطمساً ومحواً.

ولا يأتي البيت - أكثر الفضاءات تعبيراً عن «صورة الحميمة المريحة» كما يقول غاستون باشلار - إلا تكتيفا مجازياً لما آلت إليه هذه البنية. ففيه تنزاح الراحة والطمأنينة والأحلام اللذيذة، لتحل محلها الهلوسات والكوابيس، ونقر البهجة، والانشرح والانبساط قاركة مكانها للنجوم، والانقباض والاختناق والخنق إلا شيء على المستوى المشهدي من شأنه أن يحيل على الألفة والحميمة أو يشير إليها: الخزائن، الأدراج، الصناديق الخ... لاشيء... حتى وكأنه مكان غير موعود إلا للحداد، والاكتاب، والتفتت والانهايار.

لئن بدت العائلة مفككة الأواصر، عاجزة عن لم أشأتها، وأشلأتها، فاقدة لقدرتها على التعبئة الرمزية إزاء ما يتهددها من الداخل والخارج (الوظيفة التنظيمية: تحديد الأدوار، تأطير الانفعالات، توزيع الحريات الخ)، فإنها مع ذلك لم تفقد هيبتها الأيديولوجية: حارساً للنظام القائم، مضيقاً للشرعية على ممارسته وخطباته، مشبعة لاستراتيجيات هيمنته، محافظة على القيم السائدة حتى الأكثر تدهوراً أحياناً «أليس منها وفيها ترعرعت الحركات الأصولية الأشد تطرفاً ونكوصاً؟» مساهمة بقسطها في تبرير الواقع وتشويهه، وقبل ذلك وبعده، فهي المؤكول لها التشنج الأولي وما يترتب عنها

من توريث نفسي سيظل يعمل في الخفاء، ويعيدا عن كل الأنظار.

لاشك أن أسطورتها قد فقدت الكثير من هالتها، وتخلت «أكاذيبها الجميلة» عن الكثير من إغراءاتها، ولكن الأسطوري فيها لم ينسحب نهائياً، متخذاً مسالك ومتعرجات ملتوية للظهور والانتشار.

نحو هذا الأسطوري تنجس سهام الخطاب المسرحي ومقاربة ما ينطوي عليه من قيم لا تتركس إلا الإمتالية (امتالية الجماعي في الفردي/ امتالية الفردي في الجماعي) والوعي الزائف وأغتراب الذات عبر تمثيلات جماعية يتحول فيها الثقافي، التاريخي، الاجتماعي، إلى طبعي، كوني، مطلق، لازمني، وبفضحه لزيف هذه الهوية الأيديولوجية ينهار ما تأسس عليه هذه الأسطورة نفسها من مراوغات وأحاييل وأوهام تقيم حجباً سميكاً بين الإنسان وذاته، وبينه وبين الآخر، وبينه وبين العالم.

وما أشبه هذا الخطاب بـ «ترميم أثري لكلام ميتروفي» يتجدد ويتقلص حسب الحارطة التي منها يتوزع وفيها يتسرا

- 2 -

لعل أهم ما يلفت الانتباه في هذا الخطاب غياب الأب غياباً مطلقاً على المستوى البصري (ماعداً في خمسون) وإن حضر على المستوى السردى، فحضور مجهول أو ميت دون أن يكون ذلك ماثراً معه أو حين إليه، فهو في كل الأحوال مخلوع، مستبعد، مزاح، بل إن الأمر يزداد إشكالاً حين تصل هذه الرغبة (الواعية واللاواعية) على حد سواء) إلى حد استحضار جنته والتكامل بها، كما هو الشأن في «جنون»، تنكيلاً لا يخلو من منحنى التنازلي، حتى لكان الاحتفاء الوحيد الذي يليق به هو أن يستقبل كجثة (تسام مقرف! قرف متسام) وكان وظيفته لا تعمل إلا جنباً إلى جنب مع الموت.

وهكذا تمرد - وتتجرد - صورته من كل مثالية

وأمثلة، ويصبح حضوره الجسدي في الخطاب المسرحي غير مرغوب فيه: صوته (المانع للكلام) مولد للذعر، وملامحه (القاسية والقاسية) مثيرة للهلع، وكيانه مصدر اضطهاد وإحساس بالذنب متواصل بحيث لا مجال للذات -في حضوره- من حرية اختيار موضوع رغبتها وإدراك نقصانها واستيعابه وتخفيه بأقل التكاليف والأضرار، خصوصاً حين يظل مصراً على المطالبة بتسديد الدين المترتب له، والتخلد بذمة الذوات التي هي تحت طائلته، ومثبثاً بأنه هو -وهو وحده- مصدر الرغبة والمؤمن الوحيد على تصرفها ونوزيعها كيفما يريد، وعلى من يريد، ناحتاً بذلك كيانات ناقصة، مشوهة، مستطبعة بغيرها، هي أقرب إلى اليتيم، منها إلى أي شيء آخر، وما يترتب عنها من جراحات نرجسية وشروخ نفسية.

من هنا يصبح «استبداده» مدخلاً ضرورياً لكي تتعنت الذوات بما هي فيه، وبما هي عليه، وعلى أطلال مصرعه تقيم احتفالها التهنئي ليستبد ما ظل مكبوتاً، أو مقموعاً، أو محجوراً، وتندلق التزوات والهوامات، ويدور الكلام برعونته هوجاهة وإغما بالذوات قد تخلت عن كل احتشام، وولاء، وإحياء ودخلت في طقوس من النشوة والانتشاء والتحام بما يدرك من محرم مشتهى، وشبق يلامس تخوم الفسق والفجور، ونهم يرتد إلى أشد المسالك بدائية وتوحشاً، وألعاب تنكرية جسورة، متجاسرة لا تعرف تقية، لا أحد يراقب كلامها أو يصادر رغباتها.

إن الإطاحة بالأب - ضمن الخطاب المسرحي - هي - بالأساس - إطاحة بالنسق الرمزي الذي يحمله (اليس هو مالك مصدر المتعة والسلطة: القضيبي؟) وما ينطوي عليه هذا النسق من عطالة تجعل المنافسة الأدبية معه محفوفة بالمخاطر والمخاطرة، ينذر الخروج منها دون خسائر فادحة، ورضوض، وتشوهات، وتزداد المسألة حدة في سياق مثقل بمركزية أبوية تضع الذكورة في صدارة انشغالاتها ونحوها إلى امتحان قاس مشحون بالمخاوف والمسلكتيات الهاجسية.

وبعد هذا، أو قبله، ليس كل إبداع قوي إغما هو

شكل من أشكال «قتل الأب» بغية الظفر بالآلم (عبر استبدالها على الأقل؟).

- 3 -

ليس من باب الصدفة أو الاعتيابية أن تحتل النساء في هذا الخطاب منزلة خاصة («محركات» أساسيات للفعل المسرحي، وأكثر تحفيزاً له، ودفعاً) فهو حافل بهن ومحتفل، بل ومتنصر لهن أحياناً (يكفي مقارنة صورة الطيبة النفسانية في «جنون» بصورة الطبيب النفساني في «كوميديا». الأولى متمردة على المؤسسة الطبية، كاشفة عن أليعيها، وقصورها. والثاني منخرط فيها، مدافع عنها، حام لها). هل هو سعي لزعزعة تلك المركزية الأبوية الضاغطة واستبدالها بمركزية أمومية أقل ضغطاً وقسوة؟ أم هو انخراط في خطاب نسوي (لمسة من لمسات جلييلة بكار؟) يرمي إلى تفكيك الخطاب الذكوري وإعادة تركيبه؟ أم لأن المرأة هي الأندر على حمل الاستراتيجية التخييلية المشغلة بتداعي الاستمارة الأبية (المتغلغلة/عليها، الشغلة لها؟

صحيح أن خروج المرأة من منطق «حيز الحريم» (مجال الصمت والانخفاء والتقنع) إلى مسرح الإنتاج (نقل الرغبة من الحيز الأسري/ الأوديبى إلى الحيز الاجتماعي/ الاقتصادي) قد خلخل الكثير من القيم الذكورية التي يقوم عليها المخيال الاجتماعي وأصحت من المسلمات واليقينيات، بل ومن البديهيات لكن إلى أي مدى استطاعت وهي تواجه الرجل برغبتها الأنثوية دون إلتواء، وتحايل ومراوغة، أن تؤهل الرجل لكي يقبلها كائناً بذاته، دون أن يهتز كيانه هو، ويفقد توازنه، وتربك مرجعياته؟ بتعبير آخر، كيف يمكن قبول الآخر بغيريته واختلافه دون صدام، أو هيمنة أو احتواء؟

من هنا يبدأ المازق.

إن العلاقة بين الجنسين في هذا الخطاب تأتي محملة بالتوتر، مثقلة بالشك والريبة، يسودها اللبس وسوء

الفهم والتأويل، ويحركها تجاذب وجداني مفرد، وكل «أنا» فيها تنبذ قبول الآخر في منظومتها إن لم يتخل عن هويته.

وإذا كان الإنث -على العموم- لا يحتلن خصاءهن، بل يتكرهن ما يجعلهن أميل إلى الصرامة، وكأنهن يحاكين السلطة الأبوية أو يتشبهن بها فإن الذكور يظل يلاحقهم تهديد الخصاء ما يجعلهم أكثر ترددا في بناء هويتهم، وأقل حسما لتبعاتها، فلا ذكورة سوية هنا، ولا أنوثة سوية هناك. ثمة خلل ما. فراغ ما. غياب يغطي التدفق النزوي وفيض الكلام.

من يملك القضيبي -كدال- فعلا؟ ذلك هو السؤال الذي يتخبط الجنسان في شركه وشراكه، تأرجحا بين الحصول عليه أو التماهي معه، دون إدراك حقيقة نقصانهما، فبين شغف الطرف الأول (الإنث) بإملاك القضيبي وتحول الثاني نفسه إلى قضيبي، تنافس عقيم وتكامل يطلب فلا يدرك: خيبة متجددة، والتذاذ متور، وهومات اسقاطية تتخيل فيها الأنا -أو يخلل بها- أن رغبتهما لدى الآخر لا تتجلى بصورة واضحة، وشغافتهما وتحمله مسؤولية هذا التعثر، وتبعاته -دون أن تجازف بالكشف عن ضلال معرفتها لرغبة الآخر، واشتباها مسلكتها، وهو ما لا يسفر إلا عن بنية نفسية أشبه بالبلور المرشح في كل لحظة للانكسار (يكفي حدث ما، وتتطير شظايا هذه البنية في كل الجهات).

وما هذا التشظي إلا أحد مدلولات ذلك الدال المتواري.

- 4 -

من الطبيعي أن يحظى الجسد -وهو الحامل لمختلف هذه الجراحات والتدويع، المتفصح عنها، علاوة على كونه محل الرغبة ودالها- بانشغال الخطاب، لكن ليس الجسد المجرد، المتجرد من كل الشروط، بل المتغرس في شبكة نفسية اجتماعية وفي سياق علاقتي، والذي يملك لفته الخاصة، وهويته المتفردة في نفس الوقت.

انطلاقا من ذلك ترسم خارطة جسدية كاملة، تمتد من الجسم السوي والمتنج، الناضج، والقانن إلى الجسم الواهن، المشلول، المشوه، مروراً بالجسم المنهوك والمسكون بالسواسوس، والجسم التحيف أكثر من اللزوم، والجسم الأخرس، الصامت، المهجور، والجسم المخرب بالأدوية والعقاقير، والجسم الحامل، الهامد، والعاطل، والجسم الشهواني، الشبيقي إلى حد الشذوذ... وهي كلها أجسام بما ترتديه من ملابس منزلة في عصرها، مجارية لمستجداته الموضوعية (لا نفوت الإشارة هنا إلى ما يشي به هذا اللباس من مفارقة بين اللباس وخطاب مرتديه، فقد يكون اللباس عصريا جدا، والخطاب سلفيا جدا).

مرة أخرى يبدو الجسد الأنثوي الأكثر حضورا، والأكثر امتلاكاً للعلامات الخلافية، بينما الجسد الذكوري يتراوح بين الوظيفة الانتاجية، والتفكك التام (العطالة المطلقة كما هو الشأن في «جنون»)، فهل هو الثأر من تاريخ طويل ظل فيه هذا الجسد (وما زال في ظل المجتمعات المتنصدة لمناخات الحضارة العربية، الإسلامية) سجيناً قنوده البيولوجي، موعودا لغيره وللآلم، وممرقا لتشتي أشكال الاقصاء!

إن الجسد الأنثوي الذي يقدمه هذا الخطاب ليس المتقل بالفتنة والغواية والإغراء: فريسة للشهوة الجماعية وخادماها الذليل، والمحل مباشرة على الحظيطة الأولى، وكما اعتاد المخيال الذكوري تشفيره، وتركيبه/ إعادة تركيبه، وإنما في مواجهته لزميته وتاريخانيته، سواء في مواجهه وفواجهه العميقة، أو في أشد وظائفه تواضعا ووضاعة، أو في أشد حضوره فتنة وبناعة ونفارة، وبالتالي يصبح الأكثر تعبيرا عما يشق المجتمع بأسره من تناقضات، وما يعيشه من إرهابات وتحولات، أو عواقق ومعضلات، وغيره يمر المدلول الكامن، والمسكوت عنه، واللامتمثل.

وبصفة عامة يقف الجسد -أنثويا كان أو ذكوريا- في نقطة تقاطع بين ثقافتين (أو إيديولوجيتين): ثقافة (إيديولوجيا) لا تعمل -بوعي ولا وعي على حد السواء-

إلا على محوه، وتسيجه بالمنوعات والمحظورات والتدحرج به إلى وظائفه الدنيا، وأخرى تحوله إلى موضوع استهلاكي شأنه شأن هذه الأشياء التي تلقى بعد الاستعمال، ووقدان يرقها، وهو إذ يتفرض ضد سطوة هذه أو تلك، يزداد توسعا، وتبعثا، وتعرضا للتخريب، وتبدل الأجسام وكأنما ألقيت في حيز غير حيزها، ومكان غير مكانها وزمن غير زمنها، غريبة الكيان واللسان.

وهذا السطح المرئي يخفي/ يفضح ما يحتمل في ذلك العمق السحيق من نزاعات وتسيويات (إجابة عن مكبوت ما، أثر للإنداد ما، إشباع لم يحصل...) وكأنما هو في حوار مع قرينه، أحدهما يوقف الآخر، وكلاهما يضاهف الآخر.

نفخ ما تراكم على الجسد/ الأجساد من غبار التاريخ والمعتقدات والتزهات والهرطقات التي حولته - وتحوله باستمرار- إلى سرٍّ مبهم، ولغز عصي على الفهم، والانتقال به من موضوع للخطاب إلى ذات للخطاب: أثر مفتوح ومنطقة عبور نحو الرمزي.

فذلك هو الجسد في هذه الممارسة الخطابية **«يفتح»** التاريخ ويغربه التاريخ كما يقول فوكو.

- 5 -

التملك. السيطرة. الإخضاع. الاستحواذ. الاحتكار: تلك هي رهانات الصراع الذي تخوضه الذات فتبدو إرادة الهيمنة هي الاستراتيجية التي منها تتحرك ومن أجلها تسعى ما يجعل العدوانية هي السمة المميزة لنسق التفاعل بينها، والأكثر تبادلا واستبدالا.

إنه كون / خطاب مسرحي مقل بالملاقات السلطوية وقد نقش في أدق الجزئيات من تصرفات وسلوكات وموضوعات وأشياء، وكلمات وتثلاث حتى غدت رؤية للذات وللعالَم تقود شتى أنساق التواصل وإستراتيجياتها.

وإذا كانت الذوات المتخرطة في الصراع، تعيد بسط سلطة مستبنة وتصريف تقنياتها، فإن ما يشغل هذا الخطاب ليس السلطة في شكلها العمياني، وحضورها المقضوح وتبرّجها الثقيل، وإنما في اشتغالها الخفي وانتشارها في التنفس الحسي للحياة اليومية، وتسربها إلى أكثر المناطق حميمة (الفراش الزوجي، العلاقات الغرامية، الخ) اختراقها للقوى الغالبة والمغلوبة على حد سواء، بل وتسلبها بين طيات الكلام وثناياه.

ليس همّ الخطاب الانتصار إلى هذه القوى الغالبة أو تلك القوى المغلوبة بقدر ماهو حريص على رصد الكيفيات التي تدار بها لعبة المناورات والإكراهات والتدابير التي تتخذها هذه القوى لإظهار ما تريد إظهاره (أو تجنب إظهاره) أو ما تريد إخفائه (أو تصر على إخفائه) والمسارات التي تسلكها: تأكيد/ نفي، فعل واتفعال، تغيير مواقع وأدوار، انتقال من الهوام إلى الكلام، انزلاق من الوعي إلى اللاوعي، لا تتخلى فيها هذه القوى عما تعتقد أنه موقعها الطبيعي المتحقق أو المنشود وما هي جديرة به من احتكار للخيرات المادية والرمزية الموقرة/أو التخليّة بإصرار وعندا تصل فيهما طاقة الغالب والتغلب حدودها القصوى من الشراسة والتوحش وكأنها استعادة لوقائع حرب إبادة بعيدة لم تتلاش أصدائها بعد

هكذا يصبح العنف الملاذ الأخير لما لم يتم تصريفه من تراكمات بالوسائل الملائمة وضمن القنوات المطابقة، فتعدد أشكاله وتعبيراته، وتباين حدته وخطورته تبعاً للمناطق والتشكيلات الاجتماعية التي ينطلق منها ويصدر عنها: من أشكاله المتأسسة كما تتجلى عبر أجهزة السلطة، إلى أشكاله الأشد خفاء وتكررا كما تشكل عبر المجال الرمزي ووسائطه المختلفة: نسيج من الخداع والتحويل والتضليل والمراوغة والمخاتلة يضيف شرعية على الهيمنة وتأييدها، وتوسيع نفوذها وسلطانها.

بذلك يترفع هذا الخطاب عن الانتماء المقضوح إلى هذه التشكيلية الاجتماعية أو تلك ويتحصن من شتى الانحرافات الناجمة عنه وعنهما، فليست

مهمته التشهير بالأيديولوجيا السائدة أو الانخراط في أيديولوجيا تقدمية (أو هكذا يخليل لها) وإنما تقويض أسس التضميل والتشويه والتحريف والتبرير التي تقوم عليها كل أيديولوجيا وما ينجم عنها من وعي خاطئ و/أو/ شقي، منقسم، وهو في ذلك لا يستثني أحدا: الشبان والكهول والشيوخ، الرجال والنساء، المتعلمون والأميون، الأصوليون والمحدثون، الظلاميون والمتنورون. هناك دوما خلل ما، في هذه الجهة أو تلك، لدى هذا الطرف أو ذاك، في هذه التشكيلة أو تلك، في هذا المكان أو ذاك، حتى تلك الحركات التحريرية «كانت تعبر عن نفسها في شكل خطاب سلطة: كانت تنباهي بكونها كشفت ما كان مقموعا ومسخوقا دون أن تدرك ما كانت تعمل هي ذاتها على سحقه وقمعه».

من هنا يأتي عنف الخطاب كاستمارة كبرى ضد أشكال ذلك العنف المتأسس وروثاته.

~ 6 ~

من الحفر في اليومي واستنطاق قوضاء، يتحجب الخطاب المسرحي وتتراعى مداراته الكبرى ضمن رصد الذات في إنهمامها برغباتها ولذاتها، وترويضاتها لشيء

الضغوطات والإكراهات في علاقتها بالآخر، لا تسفر إلا عن المزيد من التوعكات البدنية والنفسية، إلى تفحص مجالات المعرفة وما تكرسه من هيمنة وما تبرره من أشكال النبذ والإقصاء وما تشهد من انحدار شنيع وانزلاقات خطيرة، ومن اقتفاء آثار السلطة وتقنيات تدخلها، ومناطق صمته وطرائق إسكاته وإجامه، توضع قيم المجتمع وتمثلاته موضع تساؤل بعيدا عن الدغمائية، والنفس التحريضي، والمنزع الانفعالي، فلا نظرة سوسيولوجية مبسطة إلى حد الابتذال، ولا تأمل سيكولوجي مغرق في التهويمات المجردة، لا ثوثة أيديولوجية مفتونة برنين «الأشياء والأفكار العظيمة والسامية» ولا تجريبية ضريرة لا يتصاعد منها إلا الدخان، ولا يبقى منها إلا الرماد.

ليس للخطاب حقيقة جاهزة يردد التأكيد عليها، أو حقيقة متعالية يدعو إليها ويشتر بها. «ليس هناك حقائق. ليس هنا سوى تأويلات»، ميثوثة عبر النسيج النصي (الدرامي/ المشهدي) وطيّات الخطاب.

وهكذا يتحول البرمي إلى مدخل لإدراك تاريخانية المجتمع والمسلك بالجوهر في علاقات القوى والمعاني التي يتأسس عليها، ويمنح الخطاب فرادته وانفراده.

محمود بيرم ناقدًا للمسرح التونسي (*)

محمد صالح الجابري

وبهذا يحق لنا أن نسمي المسرح التونسي مسرحاً مزيفاً، لا حياة فيه ولا فن، لأن أكثر الفرق تقوم على مجهود شخصي إذا لم يكن أكثر أو قليل من هذا العلم فما في استطاعته تطبيقه كما ينبغي. والمسرح يلزم له كفاءات لم تتضح بعد واحدة منها في تونس، فالأولى كفاءة التأليف، ولا نغزو على نسبتها لأنفسنا.

والمعالجات التي طهرت للآن لا تزال بدائية، ولا يمكننا القول بأن الروايات التي شاهدها مؤلفة لا تتفق مع ما يتطلبه المسرح، وإنما هي تتفق مع ما يتطلبه المنبر، هي محشوة بدليجات (1) النصائح والعبر، والحظ على حسن السلوك والاستقامة، كل هذا بأسلوب خطابي لا مسرحي (2).

وعلاوة على ضعف التكوين المسرحي، وانعدام النصوص فإن من أسباب علل المسرح الأخرى عدم الإلمام بالإخراج، وإتقان فن الإضاءة والهندسة، وخلق الأجواء المسرحية. والافتقار إلى كفاءة التمثيل: «فالإخراج لا نعرف منه ألفاً ولا ياء، ويكفي خجلنا أن نستدير المناظر المخزونة في المسرح البلدي ونطبقها على أية رواية.

كذلك فن الإضاءة والهندسة المسرحية، وخلق الأجواء على المسرح لا نعلم بها أقل عناية، بل لا نعرفها.

لم يكن بيرم مرتاحاً إلى أوضاع المسرح في تونس وكان يراه مسرحاً مزيفاً، لانصراف المشرفين عليه إلى الاهتمام بالشكليات دون المضمون بسبب عدم توفر الكفاءات، وسوء الإدارة وقيام المسرح على مجرد الهواية في حين أنه في نظره علم وفن له قواعد وأصول تدرس في المعاهد على أيدي أساتذة متخصصين في هذا الشأن

وقد لاحظ بيرم أن هذا الفن طغى عليه الأساليب المنبرية الخطابية، وانصرف إلى الوعظ والإرشاد، وفُرق في الشكليات مثل الإعلان وبيع التذاكر والتنافس على اعتلاء خشبة المسرح، بينما غابت في زحمة هذا البهرج النصوص الأدبية، مما دفع به إلى التهريج، وباعد بينه وبين الجمهور، وقطع من تأثيره على الناس، معتداً بظواهر هذا التزييف في قوله: «وإذا أردنا الكشف عن حقيقة المسرح الحالي في تونس، فليترك جانباً المجاملات والصدقة التي تربطنا بمن يشتغلون بهذا الفن، وليس من حقهم علينا أن نكيل النناء لكل رواية تدعى لمشاهدتها، فما هذا في صالح الفن والفنانين.

يقوم المسرح في تونس على دعائم ثلاث:

- الإعلان عن الرواية بأسط وسائل الإعلان.
- طبع التذاكر وتوزيعها بالرجاء والإلحاح.
- أشخاص يعتلون خشبة المسرح.

(*) محمد صالح الجابري، محمود بيرم التونسي في المنى: حياته وآثاره، دار الغرب الإسلامي بيروت 1987، ج 1

والكفاءة الثالثة هي التمثيل نفسه ونقول في صراحة إننا حين نخاطب الممثل كصديق في قهوة أو في الشارع نراه ألين مما هو على المسرح. وعناية الممثل والمثلة متجهة لحفظ الأدوار، وأما الإلقاء وإخراج الصوت فلا أحسب مثلاً يسمع بهما أو يبصر، فهما والماكياج أمور متروكة لمن يتصرف بهما كما يشاء وحسب هواه (3).

ويسبب هذه النقائص المتعددة كان لابد -كما يقول بيرم- من ردود فعل الجمهور السلبي على ذلك، ومن تسرب الملل إليه، وتراجع عدد القبلين على المسرح، وبالتالي خيبة المسرح التونسي وفشله في تحقيق الغاية المنشودة منه، وهي القيام بدوره في التأثير الاجتماعي. ويلهجة لانتخلو من السخرية يصف بيرم الممثلات اللاتي كن يعتلين خشية هذا المسرح وهن غير مؤهلات لذلك واصفاً إياهن بقوله: «وكم سمعنا صوت المثلة فلم نحسبها مخلوقة من لحم ودم، بل آلة مركبة من معادن تنطق على وتيرة واحدة من أول الدور إلى آخره، وتعليم المثلة موكول إلى شخص يحفظ له النور على طريقة المؤدبين الفقهاء. فإذا كانت في أختله مرربة أو روح تتحرك يقتلها المؤدب بعصاه، ويكفيه فخراً عَصَمَ المثلة أو الممثل من الأغلاط التحوية

ومن نتيجة هذه الخيبة أو هذا العمل المتبور أن الجمهور يساق إلى مشاهدة التمثيل وهو متائب، ويفضل الذهاب إلى نوع آخر من أنواع التسلية لأنه لم ير بعد الممثل الذي يملك فنه، ويجذب القلوب إليه (4).

وللخروج من هذه الأزمة، والحد من القطيعة بين الجمهور والمسرح يقترح الكاتب أن تعمل الجمعيات المسرحية القائمة على تدارك أهم ما يفتقر إليه عملها، وهو النص المسرحي، وبدون تقدير الأديب المتج، وتقديم الحوافز المادية له وضمان حقوقه يمكن لجميع الجهود المبذولة أن تذهب هباءً وتهدر جميع الطاقات المسخرة لذلك.

ويظل المسرح التونسي يدور في نفس الحلقة المفرغة: «ولعله من العيب أن نذكر أصحاب الأجواق (5) بما يجب للأديب من التقدير النبيل، وأن المؤلف الناضج يلزمه عدة

شهور ليخرج رواية رصينة لا يستغني أثناء كتابتها عن الأكل والشرب، ولكننا نقول لهم يجب اعتبار الرواية سلعة تجارية ينظر إليها بحسب ما ربحه من الجمهور الذي يقبل عليها وفي يده نقوده، فيكون أجر المؤلف حلالاً وفقاً من الجمهور لا عطاء صغيران أصحاب الأجواق الذين يضعون المال قبل كل شيء في جيوبهم إلى أن تجود نفوسهم بالخمسين فرنكاً أو المائة لصاحب البضاعة.

ومن الجور الواضح أن تدفع الفرقة للممثلة التي تقوم ببعض أدوار الرواية ثلاثمائة فرنك في الليلة، وللمؤلف خطاب شكر أو مصروف يوم وليلة، فإذا كان هذا جزءاً وأجر المؤلف المسرحي الذي كانت تتلهف عليه الأجواق، فالمسرح لا يجب الالتفات إليه فضلاً عن الدعاية والتقريب (6).

ويقدر ما تتضمن هذه الآراء من معلومات طريفة حول ثقافة بيرم المسرحية، وإلمامه بهذا الفن إلماماً كاملاً ومتعمقاً، وإدراكه لجميع الأخلال والنقائص التي يعاني منها المسرح، وتقديده الحلول الملائمة للخروج من هذه الأزمة وإن هذه التصوحيات تقودنا بسيراً إلى السبب الأساسي الذي من الذي من أجله أتبرى الكاتب في شجاعة لنقد الأوضاع المسرحية في تونس، وهو ما كان يشعر به من تباعد وقطيعة بين المسرح والجمهور الذي كان بيرم يضعه في مقدمة اهتمامه وصداقة شواغله كلما تعرض إلى قضية من القضايا المتصلة بالعلاقة بين الحياة وبين مجالات الإبداع، وبين العمل الفني وبين الواقع الذي يرتبط به.

وإذا كان فن الكتابة المسرحية العادية من الفنون العسيرة التي تتطلب في نظره تفرغاً، وصبراً وموهبة خاصة، وتستدعي تقدير جهود صاحبها فإن هذه تبدو أكثر صعوبة وأشد عنتاً وأدق تحملاً بالنسبة لبعض الكتابات المسرحية المتخصصة مثل المسرح الشعري الذي يتزله بيرم منزلة خاصة، ويعتبره من أروع الفنون وأعقدّها في نفس الوقت، سيما بالنسبة لمتعاطي الشعر العربي الذي يقوم على نظام البيت والقافية وما يمثلانه من الصعوبات الجمة. ولذا فهو يرى أن: «الشاعر المسرحي يجب أن يضع حداً فاصلاً بين الشعر الذي يفاجئ الأسماع ويختطف انتباهها

وبين الشعر الذي يتلوه القارئ من الديوان ويتأمله على مهل. وأرى أن شعراءنا الذين قلموا الروايات للمسرح قد أولعوا بالإجادة والصعود بشعرهم إلى مستوى فحول الشعر العربي والتفوق عليهم.

وأيّ إجادة، إجادة اللفظ والمعنى، كأنما الأمر لا يتعدى قصيدة تشغل القارئ أو السامع لحظة ثم تطوى وتصبح الرواية مجموعة من الشعر «المتين» يحتاج إلى سامع مهذب، واسع الصدر، يجلس أمامها ثلاث أو أربع ساعات لسماعها واستيعاب معانيها، وتفهم بلاغتها، وإذن تكون الإجادة نكبة على الرواية غير مانتكب به من الأغلاط إلا غرى التي سبق إليها مؤلفو التراجيدي» (7).

وأمام هذه الصعوبات الناجمة من طبيعة الشعر العربي ذاته، ويميل الشاعر أساساً إلى الإجادة الشعرية دون اعتبار للحركة المسرحية، ولغالبية الجمهور لوعي مضمون المسرحية، ومضمون العمل الشعري فإن الكاتب يرى أن لا مناص: «من وضع أسلوب خاص للشعر المسرحي، يستقل بصياغته وتركيبته عما في شعر النوازلين أسلوباً

يقوم على إتياع السمع وحده، وقد يبدو تافهاً أو سخيفاً إذا سمع من يجهل فن الإلقاء، كما تبدو سخيطة القطعة الغنائية يلقيها شخص قبيح الصوت يجهل فن الغناء. هذا الأسلوب متروك لذوق الشاعر، ولا أستطيع وصفه أو تحديده لأن كل شيء مستمد من الذوق يفسده الوصف والتحديد، ويبعدانه عن الأفهام» (8).

وبهذا الطرح الواعي لقضية المسرح عموماً، وخاصة المسرح الشعري، أو «الشعر المسرحي» يكون يرم من بين القلة القليلة في تونس التي عرضت لهذا الموضوع، وحللت مختلف جوانبه الفنية والأدبية، وقد يكون الكاتب الأوجح الذي تعرض لموضوع المسرح الشعري في هذه الفترة المتقدمة بما يتضمن هذا الرأي من تحريض خفي على تحدي غط القصيدة التقليدية، والدعوة إلى تفجيرها لتتأهل لاستيعاب الحركة الدرامية التي يقتضيها الفصل المسرحي، وهو بهذا الرأي يكون قد سبق الكثيرين من دعاة تحرير القصيدة العربية من قوالها، والإغراء بمحاولات التجريب مما ينم عن دقة حساسيته وثقافته العالية، وجذبة ألبهم.

المصادر والمراجع

(5) أصحاب الفرق المسرحية.

(6) (الزمان) 28 أبريل 1936.

(7) (الزمان) 27 مارس 1934.

(8) نفس المصدر.

(1) حوارات

(2) (الزمان) 18 أبريل 1933.

(3) نفس المصدر.

(4) نفس المصدر.

وجه مجهول في شخصيّة البشير خريف :

الكاتب المسرحي (*)

محمود طرشونة

في إعدادها للنشر مع مسرحية أخرى له بعنوان «طميباس» في نطاق «بيت الحكمة» بقرطاج في بداية التسعينات إلا أن تغيير إدارة المؤسسة أدخل تحويراً على برامجها فُعلّق نشرهما. وقد نظر المسرح الوطني في إمكانية إخراجهما وعرضهما فتسلم مديره نسخة مصوّرة منهما في نفس الفترة لكنّه انشغل عنهما بنصوص أخرى فلم يشغل عليهما.

تنحصر قائمة نصوص البشير المسرحية في أربعة أعمال متفاوتة الحجم، مختلفة اللغة ومتنوعة من حيث المواضيع لم يُنشر أيّ منها:

1 - «سوق البلاط» : مسرحية باللهجة التونسية الدارجة تصوّر الأجواء الشعبية في هاته السوق.

2 - «طميباس» : مسرحية تاريخية بالعربية الفصحى تتناول موضوع جدلية السلطة والعقيدة.

لم ينشر البشير خريف (1917 - 1983) في حياته، ولم ينشر له إلى حدّ الآن أيّ نصّ مسرحي فعرف قصاصاً (1) وروايات (2) وذكر سنة 1972 أن له كتابات مسرحيّة واهتماماً بالنقد المسرحي منذ سنة 1937 أي في سنّ العشرين من عمره. فقد كتب في إحدى رسائله إلى مولّفي الكتاب المدرسي «المتع في الأدب» مايلي: «توفي والذي سنة 1937 وأصدر أخي مصطفى جريدة «الدستور» فأعته فيها ونشرت أقصوصات ونقدا مسرحيا» (3). وذكر أيضا للباحث فوزي الزمرلي في حوار له معه سنة 1980، لما كان يجمع مادة رسالته الجامعية حول أدبه، أنه «ترجم مسرحيّة وكتب عدّة مسرحيات لا يرضى عنها الآن» (4) كما صرّح أنّ إحداه «سوق البلاط» شبه جاهزة لكنه كان متيقّناً أنّها «لن تعرض لأنّ الرقابة لن تسمح بعرضها» (5). وقد شرعنا

(*) نصّ المناحلة التي ساهم بها الأسناد محمود طرشونة في أشغال البدوة التي نظمها المركز الثقافي التونسي الليبي بطرابلس حول أدب البشير خريف.

3- «البنات»: أفادنا الصديق فوزي الزمرلي أنها مقتبسة من روايته «بلارة» وهي بالعربية الفصحى أيضا وتعالج موضوع مساهمة المرأة في مقاومة الاحتلال الاسباني.

4- «فكرية»: أفادنا أنها ذات طابع هزلي تهكمي تصوّر ما كان يدور بين أعضاء أسرة مجلة «الفكر» من نقاشات.

وقد رأينا أن نركّز تحليلنا على مسرحية «طميباس» لما تميّزت به من عمق في تناول موضوع العلاقة بين السلطة والعقيدة وطرافة توظيفها لمرحلة من تاريخ تونس قبل الفتح الإسلامي، وإحكام بنائها الجامع بين تصوّر الكلاسيكي لبناء التراجيديا اليونانية كما جاء في كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو وكتاب «الفن الشعري» لبوالو (Boileau) من جهة والتصرّف بحريّة في هذا النموذج السائد في المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر من جهة ثانية.

ومعلوم أن النموذج الكلاسيكي للتماسة يقوم على وحدات ثلاث هي وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث وعلى الصراع بين الإنسان والقدر وتنتهي بتحقيق مشيئة الأقدار وهزيمة الإنسان المولدة لمأساته.

ولا نعتزم قياس مدى التزام البشير خريّف بهذا النموذج الكلاسيكي للحكم على قيمة عمله المسرحي بل نطمح إلى إبراز بنية هذه المسرحية لمعرفة مدى تطويع الفنّ الدرامي لتبليغ رسالة مزدوجة هي عرض فرجة متكاملة تقوم على ما توفّره الفنون الركّبتية من متعة فنية، وتأسيس لجدليّة قائمة على تطوّر العلاقة بين العقيدة والسلطة وهي إشكالية صارت اليوم من قضايا الراهن في كافة الأقطار العربية والإسلامية.

1- فنون الركح والفرجة :

وإنّ أوّل ما يفاجئنا في هذه المسرحية تمكّن البشير خريّف من الإشارات الركّبتية التي يوردها في بداية كل منظر أو خلال الحوار بين الشخصيات. فهو يقوم فضلا عن دور الكاتب المسرحي بدور المخرج في توزيع الأضواء والحركات والديكور، فيظهر تحكمه في فنّ الإضاءة مثلا وكأنّه كان وقت كتابة النص (غير المؤرّخ) يتصرّف في ما يتوقّر لدينا اليوم من تلاعب بأشعة الليزر، فيختم المنظر الأوّل مثلا بتقديم حاكم مكرّر منكبّا على خشبة المسرح بعد مصيبيته في ابنته وعقله ومُلكه ثم يضيف تصورا لانطفاء الضوء انطفاء تدريجيا وتدقيقا لونه قائلا: «يتضاءل الضوء حتى يصير شعاعا بنفسجيّا، ينحسر في المكان ثم ينطفئ». وقد يسلّط الضوء على شخصية واحدة لإبراز أهمّيّتها في المشهد ينطفئ الضوء ويشعل على شريطة وحدها. وشريطة هذه هي أن الكاتب يخصصها بهذا التركيز لو لم تكن شخصية محورية في هذا المنظر الثالث وفي كامل المسرحية عموما لأنها المحرك الأساسي لجّل الأحداث، خيرها وشرّها، وربّما كان من الأوّل أن تحمل المسرحية اسمها عوضا عن اسم «طميباس» لأنّ هذه الأخيرة بدت في كامل المناظر سلبية جدّا، تتقبّل الأحداث دون مقاومة تذكر، بينما ظهرت شريطة «الكاهنة البغي» سببا رئيسا في كلّ تحوّل. ويبيّز البشير خريّف أيضا بين الركح المضاء والركح الذي تسوده «نصف الظلمة» حسب تعبيره المعرّب للفظه «pénombre» وقد ظهر نصف الظلمة هذا إثر انصراف النسوة بالشموع في المنظر الرابع. وفي بداية المظهر الخامس يصف طلوع الفجر التدريجي بالإشارة إلى تغيّر ألوان الضوء: «يطلع الفجر البضججي، ثم الوردي...». ومثلما يهتمّ الكاتب بانطفاء النور تدريجيّا يهتمّ بتقويته

ثم «تدخل النسوة بالدخوف والشموع، ترتفع أنغام الموسيقى وتدخل العذارى يحملن المرايا وأدوات التجميل، يتقدمن بخطوات رشيقة حول الفسقية، فيرقصن ويستحمن ويُعيدن عروسهن...».

فالكاتب هنا يفكر في المتفرج أكثر من القارئ ويبنى فرجة متكاملة ومتماسكة كأنها مقصودة لحد ذاتها وليست لتأطير الحوار بين الشخصيات فقط. ولذلك لم يلتزم بوحدة المكان ولا بسائر مقومات المسرح الكلاسيكي. فقد ضبط المكان قبل الشروع في المنظر الأول ضبطاً عاماً جداً إذ نصّ على «مكث في عهد الملك السبسان» في القرن الثاني قبل المسيح (148 - 110 ق.م) لكنّ المدينة ذات مواقع متعدّدة استغلّها الكاتب المسرحي في جميع المناظر: ففيها الساحات العمومية وأسواقها، وفيها قصر الملك والمعبد، وفيها بادية الأسد وقصر معزول.

وقد يتغيّر الإطار المكاني في المنظر الواحد أكثر من مرة فتحوّل من البادية إلى المدينة، أو من الأسواق الشعبية وكثرة حركتها وضجيجها إلى المعبد ووقاره وكهنته، نتحوّل من الناموس إلى اللاهوت، ومن توافه الحياة اليومية إلى طقوس العقيدة أي من المشاغل المادية إلى المشاغل الروحية. وقد تكون الروحية جسراً إلى المادية. فهذه صلاة الاستسقاء يتهل بها إلى الإلهة طانيت حتى تضع حداً للقطع والجفاف، وهذا قربان يقدّم إلى أسد البادية حتى يكف عن إلحاق الضرر بالقوم، وهذا قربان آخر لاسترضاء الآلهة حتى تروق بالناس وترحمهم.

وفي المنظر السادس يتغيّر المشهد تماماً فتحوّل إلى عالم خيالي ملائم للزمن الذي تقع فيه الأحداث وهو ما بعد قتل الضحية طميباس وتقديعها قرباناً إلى الآلهة، فهي تعود إلى الحياة لكن بعيداً عن المعبد وعن قصر أبيها وعن مدينة مكثر بأكملها إذ يستهل المنظر بمشهد الحياة اليومية

تدرجياً. فبين المنظر الخامس والمنظر السادس فصل قصير بعنوان لوحة يظهر فيه الركح مظلماً ثم «ينشق شعاع بنفسجي في مكان وقوع الرأس، ويقوى شيئاً فشيئاً...»

والبشير خريّف واع بأنّه يكتب مسرحية لا قصة وهو يعرف أن مقتضيات المسرح غير مقتضيات الرواية، يعرف أن المسرح فرجة قبل كلّ شيء، فرجة متكاملة يساهم في إنشائها الصوت والضوء والحركة والنغم، فحرص في كلّ منظر تقريباً على تكوين فرجة تروق الناظر وتشدّ انتباهه.

فالمنظر الثاني مثلاً يقوم على مشهد القربان في بادية الأسد. وليست الضحية غير الكاهنة شرناطة نفسها، يقدّمها قومها قرباناً لأسد البادية حتى يكتفوا شرّه. والكاتب يعرف أنّ القرائين لا تقدّم إلّا في حفل طقوسي يمزج فيه الفرح والحزن والرقص والابتهاج، والأكل والابتهاج (6). يقول في بداية المنظر: «يظهر جمع الكهنتوت يتقدمون هودحاً به شرناطة، وأربعة عبيد يحملون قصعة كسكي وركوة لبن، نساء ورجال، زغاريد وبكاء، رقصة حول الضحية». ثم «تشد المرأة إلى جلدع، ويسمع زفير الأسد عن بعد «يفرّ الناس لكنّ الكاهن يبقى ويقوم بحركات تنويم وابتهاج...»

ولا يختلف مشهد الأفراح والاحتفال بخطبة العروس عن مشهد تقديم القربان كثيراً. فالطقوس تكاد تكون هي نفسها، فرجة تجمع بين الموسيقى والأنوار والرقص والاستحمام. ففي بداية المنظر الرابع «ترتفع أنغام الموسيقى، يتقدّم أربعة من العبيد يحملون طميباس على سرير سَجُفَة من الديباج والقطيفة المزركشة بالذهب، وبأعمدته حلق من العاج المخروط. تنزل طميباس فيأخذ الكاهن بيدها ويطوف بالأنصاب، فتسجد لها ثم تسجد أمام أبيها، فيأخذ بيدها ويعود بها إلى سريرها».

الهادئة في الريف، ويدقّ الكاتب الزمن فيضيف
إنها «حياة العهد الحجري في العصر الذهبي حيث
يرعى الذئب مع الخروف وقد أصبح [مثله] نباتيا.
منظر طبيعي جميل ظل وشمس - خيمة - أشجار
- عين جارية - نوح حمام...». ونفهم من كلام
طميباس أن الأحداث تقع في الفردوس إذ تقول:
«إن أهل الفردوس يتذكرون في جنّات الخلد
ما كان بينهم في الحياة الدنيا» ويبيّن الكاهن من
جهته أن هذه «دنيا لا افتكاك فيها ولا سرقة، كلّ
يأخذ حاجته»، ثم يضيف: «فيحلّ التعاون محلّ
النزاع». فكانّه يتحدث عن مدينة فاضلة كثيرا ما
تصوّرها الفلاسفة والكاتب. ولا يخلو المشهد من
المجانيبي الذي يقتضي تقنيات ركحية عالية جدًا:
تظهر شرطانة في العالم الفردوسي الجميل في
أسمال بالية فتطلب منها طميباس أن ترفع بلاطة،
فترفعها وترى تحتها طميباس أخرى سعيدة صعبة
باديس. «وهو ما كانت تمنّاه قبل أن يضحى بها
قربانا للآلهة. وبذلك فإنّ تغيير المكان أميد التوازن
الذي اختلّ في الحياة الدنيا بسبب عقيدة تقديم
القرايين البشرية وما فطر عليه بعض البشر من شرّ.
فقد روت طميباس كيف جرّ الكاهن شعرها فأغصم
عليها «ولمّا أفقت وجدت نفسي في كيس وباديس
يهول بي، تحسّست فإذا أنا حيّة». فهي تجعل إنقاذ
حياتها بل عودة الحياة إليها على يد باديس: الرجل
الوحيد الذي أحبّته. ويرى الاقتلاد أبو الأرباد
ابنته حيّة من جديد فيسأل: «أفي يقطّ أنا أم
في منام؟» ذلك هو السؤال الأكبر بعد مشاهدة
هذه الحياة الجديدة. فكان لا بدّ من جواب، وليس
غير الكاهن سيقممان قادرا على تفسير ما حدث
وخاصة مقتل طميباس. وهنا يستحضر الكاتب
ثقافته القرآنية وبالمخصوص ما يتعلّق منها بصلب
المسيح. فالتفسير القرآني جاهز يكفي تطبيقه على
مقتل طميباس. يقول الكاهن: «لقد شبّه لهم (أي

العامة) وارتوت نفوسهم السّفَاكة من دم الأبرياء،
وكلّ يرى فيه فدية لنفوسه ومضوا راضين». فكانّه
يتحدّث عن صلب المسيح ثم عودته إلى الحياة.

2- البناء الحلزوني: بناء دائري مفتوح:

تنقسم المسرحية إلى ستة «مناظر» كلّ منها كان
يمكن أن ينقسم بدوره إلى جملة من مشاهد كلّما
تغيّر المكان أو الزمان. لكنّ الكاتب استغنى عن
هذا التقسيم أو لم يسعفه الوقت للقيام به إذ شرع
في المنظر الأول في تسمية بدايته بالموقف الأول إلا
أنه بقي بلا ثان.

ومن حيث سير الأحداث فإنّ المسرحية تستهلّ
بنقطة ما في نهايتها تشير إلى تنفيذ اختيار الآلهة
طميباس قربانا وتأثير هذا الاختيار في نفس والدها
أبي الأرباد حاكم مكتر، فهو لم يتحمّل وقع المصيبة
ففقّد في لأنّ نفسه ابنته الوحيدة وسلطانة ومداركة
العقيلة فيصار بهيم في الشوارع ويختلط بالعامة في
الأسواق وفي الساحات العمومية. وهذا المشهد
نفسه يُستأنف في لوحة مستقلة وضعها الكاتب
بين نهاية الفصل الخامس وبداية الفصل السادس
والأخير. وهي بمثابة البرزخ بين عالمين، عالم
الحياة الدنيا وعالم المثل في الآخرة. ففي هذه
اللوحة يتواصل اختلال التوازن ويظهر الاقتلاد من
جديد في نفس الساحة العمومية مجنوننا حاقدا على
الآلهة، ينصت إلى أحد القصص في حلقة شعبية
فيرى أن الآلهة لا تحسن القصص لأنّ القصة عادة
تنتهي نهاية سعيدة إلا قصته فقد انتهت بحرمانه من
ابنته وعرشه وحرمان ابنته من الحياة ومن السعادة
مع حبيبها باديس، فظهر الكاهن سيقممان ويبيّن له
أن الآلهة تحسن القصص وطلب منه أن يتبعه ليرى
ذلك بأنّ عينه. فتحوّل إلى المنظر السادس ونشاهد
بقية القصة في عالم المثل حيث أعيد التوازن المفقود

في الدنيا، وسعد أبو الأرياد بعودة ابنته إلى الحياة كما سعدت ابنته بحياة هائلة مع باديس.

وقد بدأت مسرحة الأحداث الرئيسية في تسلسلها الزمني الخطي ابتداء من المنظر الثاني إلى المنظر الخامس. وفيها نجد قصة قربانين وقصة علاقتين غراميتين بين طميباس وباديس من جهة وبين شرناطة وغرغاز من جهة ثانية، لكنه حب غير متبادل أنشأ علاقة إشكالية بين الشخصيات الثلاث: فطميباس تحب باديس وباديس يحب شرناطة وشرناطة تحب غرغاز وغرغاز يحب طميباس ويبقى المجال مفتوحا لجميع المناورات والمؤامرات، فتُكَيَّف العقيدة بحسب تطور العلاقة، ويُنسب إلى الآلهة ما يخدم مصالح الأفراد ويُضخِّم بأرواح بشرية ويضيق العرش من أجل تلك المصالح

القربان الأول هو شرناطة «الكاهنة البغي» تقدّم لقمة سائفة إلى الأسد «الإله الحيوان» لكف شره وطلب نُصْرته لأرابطه/الغرازيم فينقذ باديس حياتها بمصارعة الأسد والفنك بأ رغم عدم تكافؤ القوتين. ثم يأخذها إلى قصر في الغابة يبدو مهجورا فتعترف له بالجميل وتعتبر له عن شدة تعلقها به في كلام جميل يراق: «لا أهل لي ولا زوج، أنت أهلي وسيدي ومولاي، لا أطمح أن أصبح زوجة لك، حسبي أن أكون لك كالظل الذي يحميك ويسهر على راحتك، ويسبق رغائبك ويعيش بحبك». فيجيبها بكلام أجمل: «لي نحوك قداسة وإكبار، أريدك قرينة العمر مدى الدهر». لكن وصول غرغاز إلى قصره يقلب الأوضاع تماما. فهذا الفارس العائد من قتال أعدائه الأرياد يلاحظ من خلال تحوّل بعض أدوات القصر من مواضعها أن حرّمه انتهك وكتّاه غول الخرافة يشتم رائحة الإنس. وتتهم من مناجاة طويلة لروح أمه أنّه «سبي ابن سيبة» وأنه يكرّس حياته

للاخذ بثأرها. وعندما يظهر الدّخيلان يحتفظ بهما ضيفين ميجلين. إلّا أن شرناطة سرعان ما تتنكر لباديس وتتعلّق بغرغاز وتحته على قتله فيرفض باسم قيم الضيافة ويذكرها بأنّه هو الذي أنقذها من مخالب الأسد. وتنكرها يبدو عاديا لأنها «كاهنة بغي» ويقال إن الكاهنات البغايا لسن لأحد بل هنّ لأنفسهن، يتصرّفن حسب مشيئة الآلهة، لأغراضهنّ بين الخلاق... كما قال باديس. والواقع أنّها لم تتصرّف حسب مشيئة الآلهة بل سخرت الاعتقاد في الآلهة لصالحها الشخصي.

فالقربان الثاني جعلته بإرادتها هي طميباس ابنة حاكم مكثّر مدعية أنّ الآلهة اختارتها. وما فعلت ذلك إلّا لعلها بتعلّق غرغاز بها فأحبّت أن تتخلص منها بهذه الطريقة حتى يكون الفارس لها وحدها. وقد نجحت في مسعاها وتوصّلت إلى تأليب العامة على والدها الرافض التضحية بابنته الوحيدة. وبقتل طميباس ينهي المنظر الخامس وتبدأ حياة أخرى في المنظر الأخير، بينهما تلك اللوحة التي تذكّر باندماج النّاسك المجنون في حلقات العامة في المنظر الأول.

وبذلك يكون عودًا على بدء يشيت البناء الدائري لكن تطوّر الأحداث بعد هذا العود يغيّر شكل البناء ويحوّله إلى حلزوني تصاعدي إذ تتحوّل من الحياة الدنيا إلى حياة الآخرة وتتواصل الأحداث هنا بنسق مختلف، فيه من العجيب الكثير ومن عالم المثل أكثر وبعض من المفاجآت أهمها إثبات غرغاز أخا لطميباس.

3 - المقاصد: جنابة «العقيدة» على السلطة

إنّ تشابك الأحداث والمصالح وتشابك العلاقات بين الشخصيات أمّات الصراع على السلطة. يمتلكها

الأراييد وينافسهم عليها الغراغيز. ولم يكن الجسم لفائدة الأقوى في ساحة الوغى، بل انهار سلطان الأراييد بسبب تلاعب الكاهنة البغيّ بعواطف الرعية واستغلال معتقداتها لتحقيق مآربها. وما مآربها إلا الفوز بغرغاز عدوّ أبي الأرياد والد طميباس.

وكان غرغاز يظنّ أنّ فوزه في المباراة سيمكّنه من الفوز بابنة الحاكم وبالتالي بالسلطة لكن الوالد يرفض تزويج ابنته من عدوّه ويفضح مآربه: «أنا أبني لأبتي فتى يخطب وقها ويكّن لها الرفق والمحبة، ويسكن إليها وتسكن إليه، لا من يجعلها مطيّة إلى مطامعه وحاجيات في نفسه». فكادت تنشب معركة أخرى بين الفريقين لو لا تدخل الكاهن سيقممان لحفن الدماء مقترحا ضرب القداح للحسم بين الفارسين. وقد صاح في المتنازعين على السلطة مستكرا الفرقة ومنوّها بماسينيسا: «أتريدون أن تفرّقوا كلمة جمعها ماسينيسا العظيم الذي جعل من مكثر قصبة لسوانثين وسوّان فلداً يأغرون بأمرها؟ فالأحداث إذن تقع في عهد اسم الذي سماه البشر خرقف «السينبان» والمعروف في التاريخ باسم ميسيسا (Micipsa) وجعل حكمه بين 148 و 110 قبل المسيح، ويثبت التاريخ أنه تواصل إلى 118 ق.م وقد ورث فعلا عن أبيه ماسينيسا حكم بلاد مثرامية الأطراف وكان خال يوغرطة (Jugurtha) الذي خلّفه سنة 118 ق.م وتنازع على السلطة مع بني عمّه وقد قسمت بينهم المملكة. لكن الرومان تدخلوا بينهم وانحازوا ضدهم لشعورهم أنه كان يريد توحيد البلاد أسوة بماسينيسا.

وفي المسرحيّة يبدو غرض غرغاز في الحصول على السلطة واضحا جدا وهو يرى أن أحسن مطيّة إلى العرش التزويج بطميباس. لكنّ للكاهنة شرناطة رأيا آخر. فهي أيضا تريد أن تفوز بحبّ

غرغاز فتستعمل جميع الوسائل لتحقيق غايتها. وقد صرّح لها بغايته في حوار صريح بينهما:

شرناطة: أنسيت؟... ما أغلظ كبك ! اعتنقت الكهانة ومارست السحر من أجلك، وليت أرسذك، أنت الذي ذهبت بليي. فما هي بغيتك؟ أفصح، تكلم ماذا تريد؟

غرغاز: سلطان مكثر.

شرناطة: لك ذلك، أعدك به.

ثم أكّدت له أنه لن يستطيع الوصول إليه بدونها وذلك لأنه «إذا أحبّت المرأة غايتها تدبّل الدول، وتقوّض الأركان، وتذكّ البنيان، تُبكي وتُضحك تُحبي وتُحيت، ولا يبيت الأمر إلا أمرها». وقد فهمت أن طميباس هي العقبة دون تحقيق بغيتها ففكرت: «وقفت هذه الرعنا في طريقي، فلأبعث بها إلى القربان». وبذلك نفهم لماذا نسبت إلى الآلهة اختيارها لطميباس بالذات ويساندها الكاهن سيقممان غير مستكر هذه الخدعة: «يجب تقديم الضحية للقربان. لا مناص من الاستجابة لداعي الرب».

وفعلا يتخلّى حاكم مكثر عن السلطة لإنقاذ حياة ابنته الوحيدة فتتحقق غايتها لكتّها مع ذلك نصّر ضحية الكاهن وبمساندة الرعية على تقديم البنت قربانا فيحاول الوالد المنكوب أن يقاوم فيؤكّد أنّها «مكيدة دبّرت بليل» لكن العامة تكفّره وتعتبره خرفا وترضى البنت بالتضحية بحياتها لإنقاذ كرامة أبيها فينقذ فيها حكم الآلهة الذي هو ليس غير حكم الكاهنة الهادف إلى تحقيق أغراضها.

إن تأليب العامة ضدّ السلطة القائمة بإيهاها أنّ الآلهة قدّرت مشيتها وأنّه لامناص من الاستجابة لمشيئتها جعل الناس يعتقدون أن امتناع الحاكم من

شقت. وذلك تخون اللغة مستعملها وتكشف نواياه ومشاغله، وإن غصنا أكثر في مجاهل اللاشعور قلنا هواجسه ورغائبه، ولم لا استيهاماته.

تقع أحداث المسرحية في القرن الثاني قبل المسيح لكنها كتبت (أو عريت؟) في القرن العشرين بعد المسيح. وقائع التاريخ حدثت في زمان ومكان يتكلم فيهما القوم لغة إقليمية هي عبارة عن مزيج بين الأمازيغية والفنيقية سميت اللغة البونية. وبين زمن الأحداث وزمن الكتابة نزل القرآن وانتشر الإسلام وتأسست ثقافة جديدة ساهمت مختلف الأقطار العربية والإسلامية في بنائها. فمن الطبيعي أن تتسرب مفاهيم وتصورات لا تعود بالضرورة إلى زمن الأحداث. لكن الإشكال يكمن في مدى التحكم في تلك المفاهيم وتلك الكلمات ومدى ملائمتها للأوضاع التي يراد تحليلها.

وقد صار من البديهي اليوم أنه «لكل مقام مقال» ^١ والعجّل بهذه المقولة البسيطة يجنب الكاتب إسقاطاً هو في غنى عنه. فما معنى إقحام في بداية المنظر الثاني، والقوم متجهون إلى بادية الأسد لتقديم قربان بشري له، هذا المجلس الأدبي وهذا النقاش حول الشعر العمودي والشعر الحر وما بينهما. نقاش سائغ بين شاعر من أنصار القديم يستيه الكاتب «صمود» (أي يمكن أن يكون غير نور الدين؟) وشاعر من أنصار الشعر الجديد يسميه «عزّ بل» (أيكون رمزا للكاتب القصصي عز الدين المدني؟) وآخر بين بين يسميه «نعمون» (الهادي نعمان؟) وناقد يسميه «طابايون» حول قضية أدبية معاصرة وجدل حول شعر عربي حديث لا علاقة له بالحياة الأدبية في القرن الثاني قبل المسيح. والمؤلف المسرحي نفسه واع بهذا الاختلال الزمني فجعل إحدى الشخصيات تقول «لم يولد الحليل بعد» فلم إذن هذا الاستباق

التضحية بابتته الوحيدة هو سبب كل ما حلّ بهم من بلايا، وصاروا يبحثون في حياتهم عما يؤكد هذا الوهم. قالت شرناطة: «منذ ولدت (طلمياس) كانت شؤماً على أمها فماتت وتركها في المهلد. ثم ما هي شؤم على قومها جميعاً». ثم أضافت: «إنها طلبة الألهة. ألم تروا انقطاع النسل عن أبيها منذ ولدت؟» فقال فلاح: «منذ ولدت أضحى ماء بثرى ملحا أجاجا» وقال راع: «ومات غنمي». وقال أعرج: «وانكسرت رجلي». وقال أعمى: «وعميّت». وقال تاجر: «وكرث الفثران والجرذان في بيتي». وقالت امرأة: «منذ رأها زوجي في عيد المايو هجرني ويات يهيجس بها. وقالت عجوز: «تساقط شعري وأسناني، وثقلت حركاتي، وعمّ الوجع مفاصلي، فليعطوا الضحية لطالبا». فيصبح غرغاز فيهم جميعاً: «يا لهذه الأمة الضالة ا يرون برغائب وهمية لألهة صنعتها أيديهم ا ما عبلنا، معشر بني آدم، قط غير صناعتنا» ^٢ وهذا كله تمهيد لمقصد ثان قصد إليه الكاتب وهو مقصد التوحيد وجاء على لسان باديس في آخر المسرحية قوله: «لا أصنام لنا ولا حجارة». وهي بالطبع رؤية إسلامية يمكن نسبتها إلى الكاتب نفسه. وهو ليس الخروج الوحيد عن حدود عصر الأحداث السابق لظهور المسيحية والإسلام، بل هناك مظاهر أخرى عديدة للخروج تظهر من خلال اللغة.

4 - خيانة اللغة وفضحها للمقاصد :

ليس مثل اللغة إفصاحاً عن مقاصد الكاتب حتى لو أراد إخفاءها في طيات التاريخ وأحداثه وشخصياته. يُنسج النص بالألفاظ فيرشح بمعانيها ويرشد القارئ والمتفرج إلى مصادرها ومرجعياتها اللغوية والأيديولوجية. ويقدر شفافيتها ووضوحها يكون مستوى الإسقاط، خفياً إن لمحت، فاضحاً إن

والموقف مأسوي تُساق فيه روح بشرية إلى الموت رغم إرادتها؟

فالمشهد بأكمله مقحم في المسرحية للتعبير عن موقف مناهض للشعر الحرّ والسخرية من بعض الشعراء الذين يعمدون إلى الغموض، ومن بعض النقاد الذين يجدون في أشعارهم معاني ورموزاً وأبعاداً يفسرونها للشاعر المغمض نفسه فيبدو شاعراً فحلاً في عين نفسه وعين ناقله على الأقل. اعترف أحدهم بأنه أضاف كلمة لا يقتضيها المعنى بل ليتم بها البيت، لكن الناقد رأى فيها معنى خفياً لم يتفطن إليه الشاعر نفسه: «حقيقة أيها الحكيم، ما أعلمك ! كثيراً ما أقول البيت والبيتين لا أفهمهما، وله معنى جليل. كتبت مرة قصيدة وأخذته إلى الحكيم طابايون، فقرأه وأفهمته، فإذا أنا شاعر مفلق دون وعي متي».

وإنّ المشهد بأكمله يوضح بروح السخرية من الشعراء المزيّفين الذين يصرون على إلقاء الشعر في المحافل رغم رفض الناس للتواصل إليهم وكذلك من الشعراء الذين يزعمون أن المعاني لا أهمية لها، وأن قيمة القصيدة في شكلها فيوصفون بالشعراء الأصداغ، ومن الشعراء الذين يلهثون وراء النقاد قصد الاعتراف بهم، والذين يرفضون كلّ نقد فترى أحدهم يأخذ سيفاً قبل إلقاء قصيدته، وعندما يُسأل: لِمَ السيف؟ يجيب: لمن يجد زحافاً في القصيدة» وبذلك يدافعون عن شعورهم بمنطق القوة لا بقوة المنطق، ورغم ذلك يُقال له إن الوزن مختل وإن القافية خاطئة.

لم يترك استعمال مصطلحات علم العروض من «وزن» و«قافية» و«زحاف» وعمودي وغيرها مجالاً للشك في إسقاط هذه القضية المعاصرة. فكان الكاتب يصف مجلساً من مجالس هيئة تحرير مجلة «الفكر» أو كأنها «فكرية» أخرى تضاف إلى

النص المسرحي القصير الذي يحمل العنوان نفسه، وربما كان هو نفسه. وإن نشر أعمال البشير خريّف هو الذي سيمكّننا من الجواب الصحيح.

وتعيش في المسرحية مستويات لغوية متفاوتة تتراوح بين لغة القرآن واللهجة التونسية الدارجة مروّداً بسجع الكاهن والأمثال. وكلّها انعكاس لرصيد الكاتب اللغوي ومرجعياته الثقافية المختلفة لا محالة، إلا أن استعمالها يتجاوز مجرد الاستعمال إلى الإسقاط الأيديولوجي الشفاف - مثلما قالت إحدى الشخصيات لم «يولد الخليل بعد» نقول: لم ينزل القرآن بعد وقت وقوع الأحداث. ومع ذلك يتكلم باديس مثلاً وكأنه أدرك القرآن، ويقول للكاهنة البغي شرناطة: «إياك أعبد وإياك أريد» وهو قول ينظر إلى الآية الكريمة «إياك نعبد وإياك نستعين» (7)، وكان الكاتب يستنكر عبادة الأشخاص والأصنام من دون الله. وفي نفس المشهد يلاحق غرغاز طميباس ويخاطبها بكلام قرأه أيضاً وأكادها امرأة عزيز مصر أو صاحباتها يتحدثن عن يوسف: «ما هذه بشر ولكنّها ملك كريم» (8)

وتظهر محاكاة سجع الكهان جلية في كلام الكاهن سيقمان الذي يقترح ضرب القدامح لاختيار عريس لطميباس، كلام يذكر بأسلوب كاهني الجاهلية العربية شقّ وسطيح: «توول ناصية طميباس، إلى من يقيم القسطاس، ويرفع الأساس، يأتي بخوارق، تبرّ البوارق، ويرد كيد الموارق، ويهنا بالشوارق، حكم بهذا آدون، قاله الكاهن سيقمان برأي ويرهان، وحكمة كهان».

وقد تسرّبت إلى لغة الحوار كذلك بعض أمثال العرب تشعر أحياناً أنّها مقحمة إقحاماً تُستغرب على لسان شخصيات عاشت في القرن الثاني قبل الميلاد أي ما لا يقلّ عن تسعة قرون قبل تعريب

افريقية، من ذلك قول إحداهما: «فربّ ترحة تصيح فرحة» أو «إني أعدى من القطا» ويتعاش حوشي اللفظ والكلام الدارج في نفس المسرحية فتسمع من يقول في لغة جزلة: «إنّ فوايدي في منقار عقاب يخلق به بين السحب كفرخ عصفور مصراد» ومن يقول عكس ذلك تماماً «السعد ماوالمني»، ومن يقول: «يا متعجّبه في نفسك، هزّ البلاطة وشوف آش تحتك». ومن يستعمل كلمات «المرّة» (حضيرة البناء) و «الشوشة» (النابية) و«الهشير» (الحقل) وغيرها. وقد عرف البشير خريف بدعوته لاستعمال الدارجة في الحوار وغير الحوار وسخر من التّعقّر والتفاسيح. فكانه في هذه المسرحية يريد أن يقيم الدليل على إمكانية تعايش مستويات لغوية مختلفة ويبرّر بطريقة غير مباشرة صلاحية الدارجة للتعبير عن أدقّ المواقف.

وقد جمع الكاتب آلهة العرب والكنعانيين والقرطاجيين واليونان في نفس المسرحية فلهجّم التبرّك «بعل حمون» إله الخير، وطانيت إلهة الخصب وهما من أهمّ آلهة قرطاج كما نجد التبرّك بفينوس إلهة الحب وسيراس إلهة الزراعة وهما من آلهة اليونان، ونجد القسم باللات والعزى وهما من آلهة العرب في الجاهلية كما نجد القسم بمولوخ (9) إله الكنعانيين ذكر في التوراة وعُرف بالتقرّب إليه عن طريق حرق القرابين من الأطفال. وفي المنظر الخامس «يقدم الكهنة والعامّة تمثال الإله مولوخ قائماً فمه فتخافه الضحية طمحياس لكن الكهنة يشدون وثاقها ويكتمونها ويدخلون بها المعبد وسط التراتيل والموسيقى الدينية». هل نستنتج من ذلك أن الكاتب يسوّي بينها ويعتبرها

جميعاً باطلاً وشركاً مبرّراً قضى الإسلام عليها وعلى جميع الأصنام المنصوبة في الكعبة أم هو مجرد توظيف لغوي شبيه بتوظيف الأسطورة المنتشرة إلى اليوم في شمال إفريقيا والتي تجعل الأسد يخاف المرأة فيقرّ منها كلّما اعترضت سبيله لمنعه من مهاجمة قومها؟ فشرناطة تروي في المنظر السادس «كيف اعترضها أسد ففرّ منها، ثم آخر فسكن عند قدميها فعقرته ومضت في حال سبيلها».

وقد أثبت البشير خريف في الفصل السادس أسماء شخصيات مسرحيات لشكسبير وفكتور هوغو وغيرهما عاشت نفس الموقف الذي كان يعرضه وهو موقف غرغاز ملاحقاً شرناطة لقتلها، فكذلك بين قوسين «موقف أوتوس وميلاني - موقف عطيل ودמותه. موقف هرثاني ودنيا صول - وكأنّه يستحضرها ليستلهمها فأفادنا بطريقة مباشرة حول ثقافة المسرحية. ومعلوم أن الكاتب مزدوج اللغة تكوّن في المدارس العربية الفرنسية فمكنته ازدواجيته الثقافية واللغوية من الاطلاع على المسرحيات الغربية وكذلك على المسرحيات العربية حسب ما ذكره محمد فريد غازي في كتابه «القصة والرواية بتونس» من قراءته لمسرحيات خليل مطران.

وبذلك يكتمل مشهد روافده الثقافية التي ظهرت رواسبها في استعمال اللغة القرآنية والسجع والأمثال وأسماء آلهة عبدة في حضارات مختلفة واستلهام المسرح الغربي والمسرح العربي لكتابة مسرحياته. لكن يبقى استلهام الحياة الاجتماعية، حياة الساحات والأسواق الشعبية أهمّ مصادر إلهامه القصصي والمسرحي.

- (1) مسموم القل (1971).
- (2) برق اللبل (1961)، الدفلة في عراجيتها (1969)، إفلاس أو حبك دوباني (1980)، بلارة (1992) نشرت «بلارة» بعد وفاته في «بيت الحكمة» بتحقيق فوزي الزمرلي.
- (3) أحمد حالد وأحمد الشابي، المتع في الأدب، ش ت ت، 1973 ص 450 ذكره فوزي الزمرلي في كتابه «الكتابة القصصية عند الشير حرقف»، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، 1988، ص 66.
- (4) م.ن، ص 66.
- (5) م.ن، ص 398.
- (6) يقول وحيد السعفي في كتابه «القربان» (تونس 2003): «تخضع القرابين البشرية عند الشعوب على اختلافها لعدد من الطقوس مثل إعداد الصحية بالزينة والزخرف وتجهيزها بالحلي وحمل الملابس وكأنها تسير إلى عرسها والناس حولها في احتمال بهيج (...) فالزينة والاحتفال ومظاهر الفرح والسرور عناصر صورية تصاحب القران إلى مثواه الأخير يعتبر بها الناس عن حضورهم طوعا لسلطان الرب واستجابتهم المطلقة لأمره القاطي بتقديم القرابين ورضاهم بذلك رضى تلقا». ص 29.
- (7) سورة الفاتحة، الآية 5.
- (8) سورة يوسف، الآية 31، «وقلنا حاش لله، ما هذا بشرا، إن هذا إلا ملك كريم».
- (9) كانت الكاهنة اليحي شريرة تسمى في سجع شبه سجع الكهن «وحن مولوخ في علاه، والنجم وما سواه، إن الأرض عطش إلى البرم، والأعنة عطش إلى الدم لا شمع ولا نرحم».

مدخل إلى قراءة مسرح مصطفى الفارسي، الطوفان أنموذجا

خالد الغربي

أ. مقدّمات :

إنّ قارئ ترجمة حياة الفارسي إنسانا ومبدعا لا يمسر عليه إيجاد الخيط الناظم بين حياته وأدبه. فمصطفى الفارسي هو عصارة لحظة تاريخية امتزجت فيها ملحمة النضال بـ«يوتوبيا» التحرّر واختلطت فيها مرارة الواقع الاجتماعي التونسي بحلم العدالة.

إنّ حياته الثّرة بطولها وعرضها والمهام التي اضطلع بها في شؤون المسرح والسينما نسجت منه مسرحيا بامتياز. نحت كيانه الأدبيّ الفني على نار هادئة، حاملا بين جنبه إرادة عاتية ليقطع المنعرج بعد المنعرج، مدركا أنّ الحياة قطرة لا بدّ أن تجهد عبورها.

وإنّ الناظر في كتابات مصطفى الفارسي يلاحظ هذا التعدّد في أجناس الكتابة بين سرد ومسرح. ويلاحظ أيضا أنّ منازع الكتابة عنده تنوّعت وتداخلت بين التاريخي والوجودي والواقعي. ولا يختلف اثنان في ظني على تعدّد الثقافي الذي أغنى تجربته وعلى ثراء معارفه التي استمدّها من كثرة أسفاره شرقا وغربا ومن صميم ما عاش في هذه الحياة التي أحياها وذاق مباهجها في الكتب ومع الناس.

ورغم هذا الزخم من التآليف المفردة والمشاركة في كتابات الفارسي لم تحظ بالدرس والبحث الكافين في الوسط النقدي عامة وفي الوسط الجامعي خاصة، وإن كانت بعض أعماله القصصية والروائية مثل المنعرج والقطرة هي الحياة قد شملت بعض القراءات لصلتها بمرامح التعليم، مثلما شمل بعض هذا الدرس روايته حرّكات التي حرّكت سواكن بعض الدارسين ونالها شرف القراءة النقدي (1). أمّا كتاباته المسرحية فلم ينلها ما نال أعماله السردية من حظّ هذا الدرس القليل. فهل يعود السبب إلى ما نلاحظه من قلة إقبال الباحثين والناقدين عامة على دراسة الآثار المسرحية لخصوصية هذه القراءة وقلة النصوص المسرحية الأدبية مقارنة بما ينشر في الشعر والسرد؟ أم يعود السبب إلى أنّ أغلب نصوص الفارسي المسرحية ألفت ثنائيا مع المبدع التيجاني زلية. وبمقتضى ذلك يمسر على الناقد الفصل بين سجلين من الكتابة هما بالضرورة يختلفان لأنّ لكل كاتب أسلوبه حسب رأي بيغون، أم أنّ أمر هذا القصور يرجع إلى الطابعين التجريدي والتاريخي اللذين تميّز بهما كتابة الفارسي وزلية الدرامية؟

لا أشك أنّ هذه الأسباب مجتمعة هي وراء قلة

الإقبال بالدرس والتدقيق المعتمدين على مسرحيات الفارسي وزليلة. وقد لاحظ الأستاذ طروشنة ذلك في مقال له، بقوله «فرغم هذه الغزارة في الإنتاج المسرحي لم نثر على دراسة واحدة تتناول إحدى مسرحياته أو مجموع مؤلفاته المسرحية» (2). وقد استثنى محمود طروشنة في الهامش ما به قدّم جان فونتان لمسرحية الطوفان. وأزيد فأذكر ما به قدّم عبد الفتاح إبراهيم لمسرحية الطوفان الصادرة عن دار الجنوب سنة 1984 وأضيف أيضا دراسة كتبها عبد الله أبو هيف حول مسرحية الطوفان وصدرت مفردة في جريدة الشرق الأوسط سنة 1994 وضمنها كتاب عنوانه «المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتحارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ولا شك أن قراءات وصفية لمسرحيات الفارسي وزليلة قد أجريت بمناسبة عرضها نشرتها أعلام صحفية في بعض الدوريات تقتضي منا النظر في غير هذا السياق.

II - مسرح الفارسي: نظرة عامة

للفارسي نصوص مسرحية ألفها بمباردة مثل «قصص الريح» (1958) و«الغثة» (1968) و«القليل بحرق أيضا» (1981) وله نصوص اشترك في تأليفها مع التيجاني زليلة مثل «الطوفان» (1968) و«رستم بن زال» (1972) و«الأخيار» (1973) و«البيادق» (1970).

وقد رأينا أن نركز التحليل على مسرحية الطوفان لقوة الرمز فيها وعلاقتها من بعيد أو من قريب برؤية الفارسي الفنية والوجودية، وقد اختيرت لنشر في طبعة لدار الجنوب وبمقدمة لافتة للانتباه لعبد الفتاح إبراهيم صاغها كلاما على كلام. ومن عجيب قراءة هذه المسرحية أنك كلما آدمت النظر فيها ومسرحتها في ذهنك افتتحت لك فيها سبل متعددة، ما تعلق منها بفن كتابة المسرح أو ما ارتبط بتأويل مضامينها ورموزها.

وبدها أقول إن مسرحية الطوفان تنتمي إلى هذا النوع من المسرح الرمزي الذي يمتزج فيه الرمز بالواقع، واقع تونسي عاشته البلاد في عقد الستينات حين صار

الطوفان مؤدنا بالخراب. وكأني بالفارسي وشريكه في الكتابة زليلة يسألان وهما يؤلفان المسرحية :

كيف يمكن للمسرح أن يفجر رغباتنا الحقيقية وأسلتنا البسيطة والمعقدة وأن يلقي بنا في جوهر وجودنا الخفي النابض، الغامض والواضح في آن؟ كيف نكون جزءا من لعبته ونحن نعيش في الآن والها؟ وكيف يكون هو نسيجا من هذا الوجود الخفي؟

والطوفان بهذا المعنى وحده هو نصّ مكثف العبارات والإشارات. وكلّما تكثف تجرّد، تقرأه على وجهه فتلقاه كلاما على كلام. وتقرأه فيما يثري داخله من معان، فإذا الصراع لا يرحل الإنسان مذ أقدم النصوص وأقدم أزمنة المسرح. ويحلّ كيفما شئت في أقاصي النصّ، فأنّت في حوار أبدي لا يني بين شخص ممدودة من نقص وكمال، جوهرهما الإنسان يتقادر بنية نشدان الكمال ولا كمال إلا بالنقص، بل لا كمال إلا بتجسيد ما يجرد عن طريق الدراما التي هي الفعل والحركة في أصل تكوينها والتي هي جوهر مبتور إن لم يسرح.

III - قراءة في مسرحية الطوفان :

III - 1 : البناء والمعنى

يتبدى لنا الطوفان «حركات» أو مراحل، مقاطعها الدرامية الكبرى ستة : حبل وغاب وقرية وبيت وبشر، قضية فسد فقطيعة فجيرة فمسرح فمعجزة. هي بمثابة العتبات النصية و الركبة كالاتفات في مسرح برشت تنظم حركة الأركا و صلا وفصلا إنارة وإظلاما وتشي بمسار الخط الدرامي وبنية المسرحية التي شاء لها مؤلفها أن لا تنضوي بالضرورة في المفهوم الكلاسيكي البحث من جهة التركيب حين نعلم أن رواد المسرح القدامى بنى أغلبهم مسرحيته التراجيدية على ثلاث أو خمس فصول وجعلوا لكل فصل مشاهد يتراوح عددها من 3 إلى 8 أما الكوميديا فتكون غالبا بين 4 أو 5 فصول (3).

وبالاعتماد على العامل الركيحي (دخول أو خروج شخصية لها تأثير في مسار الأحداث) توزعت المراحل

الأربع الأولى والثانية والثالثة والخامسة على ثلاثة مقاطع
درامية كبرى، بينما وزعت المرحلة الرابعة على مقطعين

درامين كبيرين والمرحلة السادسة والأخيرة على أربع
مقاطع درامية كبرى يمكن تبينها في الشكل التالي:

المرحلة 1	المرحلة 2	المرحلة 3	المرحلة 4	المرحلة 5	المرحلة 6
1م	2م	3م	4م	5م	6م
9ص	4ص	3ص	4ص	6ص	10ص

تأتي المرحلة الثانية الموسومة بالصدام راسمة خط توتر
درامي ومعه تنشأ دوائر الرمز من خارج بؤرة الصراع
حين يدور الحوار بين شخصين وعجوز هي مجمع
الحكمة والتأمل فهي دوما في انتظار من يأتي ولا يأتي
حين يفسر الغاب قبرا للذهابين إليه: تقول العجوز «في
كل يوم قربان وفي كل ليلة رزية وهذا الغاب فاغر فاه
لا يقنع» (4).

وتتسع دائرة الحوار عددا ومعنى: سبعة من الرجال
وكهيد سليل «حكمة الرجال والعجوز قلب الرحى»
وتتحرك هذا الحوار متدرجا من البعد التأملي الرمزي
كشفا عن علاقة الافتراض بين الإنسان والطبيعة إلى
السياسي الرمزي حيث نقف على فكرة الثروة المنهوبة
من الحطب يجمعه الحطابون بكذابينهم وقد تذهب
أرواحهم في سبيله، وتنهيه القصص، والسلاطين يتدفأون
به من «قر الشتاء الشديد» (5) ويلاون بالحطب المنهوب
خزائنهم مالا «الخرزينة أيضا في حاجة إلى حطب» (6).
وتتداعى الحكايات الصغرى لتشمل حكاية سرديد
ومشروع زواجه من نورلاف وموقف أهل القرية منه.

يشكل المقطع الحواري الأخير من هذه المرحلة ذروة
المواجهة بين الأب كندار وأبنائه وعلى وجه الخصوص
أكدير:

«كندار: .. لقد زوجتك. هل باركت لأختك يا
أكدير؟»

ويمكن بقراءة ركحية القول: إن المشاهد أو المقاطع
الدرامية الكبرى يبلغ عددها ثمانية عشر مقطعا تتوزع
على ست مراحل يمكن تقسيمها وظائفيا حسب تطور
الحط الدرامي أو نزوله كالتالي:

المرحلة الأولى + المرحلة الثانية = الخلاف

المرحلة الثالثة + المرحلة الرابعة = الخفاء

المرحلة الخامسة = السعي إلى الانتهاء وتحقيقه

المرحلة السادسة = انفراج ذاتي وانفجار جماعي

أ - الخلاف: تشكل المرحلة الأولى تمهيدا للحكاية
وعرضها وفيها يدور الحوار بين أخوة ثلاثة: «أكدير»
و«مشيار» و«يودري» ورابعهم «نورلاف» الأخت حول
موضوع تقليدي هو مشروع زواجها من ابن عمها
«سرديد»: فأكدير يرفض رفضا قاطعا هذا الزواج خوفا
على الأرض التي قد يستولي عليها ابن عمهم إن زوجه
اختهم نورلاف. ومشيار يتردد في أخذ موقف ويظل
في منزلة بين منزلتين. أما يودري فيظل وقتا للذاكرة
الأب يعارض موقف أكدير ولا يجرؤ على مواجهته.
وتشكل قضية زواج الأخت من عدمه جوهر الحكاية
وبؤرة الصراع الذي يبدو لأول وهلة واقعا ثم سرعانا
يتخذ طابعا رمزيا تستحيل الحكاية بمقتضاه إلى حكاية
نفوذ وتسلط ونزاع على البقاء وغلق مقابل الحكمة التي
لا تصدر إلا على أفواه البسطاء (كهيد).

-أكدير : ما عرفتنا بالزوج حتى تبارك .

-كندار : سرديد .

-أكدير : عدوك ابن عدوك؟

-كندار : ابن عمك وابن أخي

هكذا يتفجر الصدام ويصير معلنا بين الأب ومثل الإقطاع والسيادة وابنه أكدير المهوس بالتملك وورثة ما نهب أبوه وما سلب .

ب - الجفء : على هذا الإيقاع من تصاعد المسار الدرامي تكون القطعة في المرحلة الثالثة إيدانا بالسير نحو الحل لسالة يبدو في الظاهر أن لاحتل لها إلا بالانتقام والدم . وتعرض لنا المسرحية في طورها هذا بعد مرور خمس سنوات لوضع علاقة نورلاف بزوجها سرديد . فإذا نورلاف تواصل امتناعها عن الأكل وإذا هي في قمة تيزمها وقلقها من موت أبيها ومآل أخيها أكدير الذي أضاع أملاك أبيه فاشتراما سرديد من مالها الجديد وحفظها من التلف ورعاها فأخصبت وأثمرت بعزم لا يلبث وخلق مكين . وها سرديد يميل إلى زوجته ويحتر عليها فتميل عنه ونجافيه .

يحي موت «يودري» الأخ الثالث لنورلاف بعد أن قتله البثر» ، ليبحث بمكنات مآل الخط الدرامي ويزيد في تأثير الموقف وشحنه ببعد تراجميدي حين تفقد الأخت بعد فقد الأب عمادها ونصيرها وأحد المعاضدين لحدث الزواج ، وكان الكاتبين الفارسي وزليلة أرادوا اختيار إرادة الأخت أمام القديبان وسما الهوة بينها والأمل .

هكذا تنفجر صيحتها من مكانن الذات والذاكرة مسكونة بالمدارحضورا رحتيا مقطع الجمل والأوصال ، ومن خلال هذه الصيحة ينكشف ما بدا غامضا من الرموز . تتخاطب أخواها وتندب موته وكأنه حي لم ينفض له جفن :

- نورلاف : «يودري ... يودري ... أخي ... أنا نورلاف ... أختك نورلاف لم تركتني ... لمن؟ اغتالتك البثر وهي قلبك ألف أمل يا أملي الوحيد .. كنت سندي منك عزتي وجموحي . . .»

على صوتها الذي يرتفع إلى حد الجنون وفي ظلام حالك يظل القارئ المتفرج مشتاقا إلى ما سيقع من الحادثات الدرامية . بعد أن بلغ السيل الزبي : سيل طوفان يأكل الأفتدة بخيرها وشرها : قوتان تتصارعان بلا جليلة قوة الإنشاء والتعمير يأتيها سرديد وقوة الهدم والحدق الدفين يأتيها أكدير ويزرعها في قلب أخته نورلاف ، فإذا هي موزعة بين الحب تطلبه ولا تعرف طعمه والحدق ينخر كيائها ولا تعي أذاه .

على صوتها الحائق المغسول بالأوجاع تنتهي مرحلة وتبدأ مرحلة رابعة معنونة بالجبرية تدخل من خلالها إلى حياة الناس كسرا لتوتر موصول على هيئة ما ينشئه بريشت في مسرحه ، فإذا نحن في ساحة سوق فيه بيع وشراء للأدبائش والأثواب ، والعقاير لعلها تداوي ما أفسده الدهر بعد أن «عم الفساد وتكرت العباد» (7) كما جاء على لسان كهيد الناطق بالحكمة . دجل وفراصة يأتيها صنبال كل يعرض سلعته : أنابيب وجلايبب وعقاير وصوف وحرير وكهيد ينبي بأن السنة سنة «بياب وطوفان» (8)

«طوفان» سيشفي الأرض والعباد ويلتهمها في طرفة عين» (9) ، والمهرجون على نحو ما كان في كوميديا دلارتي يصلون ويجولون «يدخل جماعة من البهلوانيين ، فيملأون الساحة بضجيجهم وحركاتهم» تعبيرا عن فرحتهم بالعيد اليتيم وقد قسم لهم ظهر الرمية . وعلى لسان كهيد نمر ف أحوال العصر وتأمل أوضاع الزمان «أما رأيت . الطالع اليوم أجدى من الصالح . الغني أغنى والفقر أفقر . عمت الرذيلة وتقلص العقل» (10) . وليست هموم كندار همومه لوحده فحين يسأله «جلندار» ممثل الأمير عن همه يجيب كهيد «همي؟ هموم الناس . نحن في غم لازم وحزن لا ينفد . هل أنك حديث الجبل . نحمل الأطفال تسعا ويمتتهم الجبل في كل مقب . لنا عيد في السنة ومأمث كل ليلة . نكرم الحطب ولا نصيب منه حزمة تقينا غوائل الشتاء » هكذا أبان كهيد عن حكمة المجانين بشجاعة نادرة وكرامة آية ، فهو لم يقبل شراء ذمته

ولم يستلم هدية مال أعطاه إياه جلدان الذي أراد أن يستلمه ويسكت صوته. وإنما تسلم منه منديلا تذكارا على لقاء الحكمة بالجنون.

ج - السعي إلى الانتقام وتحقيقه: تشكل المرحلة الخامسة منعرجا في مسار حكاية المسرحية بمشاهدتها الداخلية بدءا بمشهد أكدير وخادمه زودار وفيه تصوير لوضع أكدير المعريد السكير الذي يكيل لخادمه أفزع السباب وعن طريق هذا الخادم يستفيق أكدير على خبر سرديد وما ملكه من أراض هي ملك شرعي له «اقتناها وكسبها» (11) فتثور نائرة أكدير ويخرج طلبا للانتقام من سرديد. مروراً بالمشهد الثاني، حيث يحصل لقاء متوتر بين نورلاف وأخيهما الغاضب الراغب في الانتقام فتلقاه أخته بصدر رحيم ويلقاهما مجافيا، مكابرا. فتصدهح إليه بمكون سرها قائلة :

- «ظلمتني وحق السماء. ما خنت عهدا وما خيت فلانا. تزورني بعد خمس سنوات لتبحث عن زوج صدته وما انقذت إلى هواه. وتشتني. رحمت نفسي من سعادة الأمومة حتى لا يربطني ولدا رباحا. وتشتني.» (12).

وصولا إلى المشهد الثالث إذ يدخل سرديد يتأجج الموقف بينه وأكدير رغم ما بذله سرديد لتهدئة ابن عمه وصهره لكن لهجة أكدير تقسو وتحتد ف «يندفع في اتجاه السلاح ويقبض عليه وتعرض سبيله نورلاف محاولة أن ترجمه إلى الجادة: ويتأهب لإطلاق النار فينبض عليه كميز» (13) وينتهي المشهد بضجيج وعراك.

د - انفراج ذاتي وانفجار جماعي: للمرحلة السادسة الموسومة بالمعجزة نكهة النهاية في كل مسرحية. عود على بدء إلى المرحلة الرابعة حيث ينفض الفضاء الركيحي في المشهد الأول ليترك المجال لعرض حياة الناس في القرية وهم يعدون العدة للمهرجان واستقبال الركب بالزماير والأبواق والتناء، مادام أمر القصر يقضي بذلك فلا راد لأمره ويحل رسول الأمير جلدان ويلقي في الناس خطبة عصماء ليحبب الناس في أميرهم ويستجلي أخبارهم :

ما يكدرهم وما يسعدهم ويعلن فيهم الإصلاح فيصنق القوم بلها ويردون بعد كل مقطع من الخطبة صوتا واحدا: «عاش الأمير»، «عاش الإصلاح» «عاش الآن...» ولا يكسر كلامهم إلا ما يتقوه به كهيد من حكمة ونقد للوضع السياسي والإنساني. ينقلنا المشهد الثاني إلى بيت سرديد ذات صباح ومن خلال حوار مع خادمه كميز ينكشف لنا ما خفي في حكاية زواج سرديد من ابنة عمه يقول سرديد: - «اختطبتني عمي ولم أك راغبا. وإذا اصطلمت بكبريائها حاولت استمالتها وفك عقدها فتحصنت. ضاعفت الجهد واقتنيت الضياع وتوسعت لا لشئ وحق السماء. سوى أن أفقدها الخن إلى ثروة أب فارقتها. أن أثبت لها أن الزوج الذي استضعفته ليس في حاجة إلى مالها أو شبر من تراب. بل أعطيتها وأغدقت وتسامحت وتنازلت. لكم تسامحت وتنازلت. فما رأيت غير إمعان في الكبرياء وإفراط في الجموح.» (14).

أما المشهد الثالث ففيه يزور جلدان موفد الأمير بيت سرديد ويلقي نورلاف ويعبر لسرديد عن امتنان الأمير للجهود التي بذلت لاستصلاح الأرض وإثمارها خيرا عيميا وبحيره ببحر المياه التي ستثمر أراضيهم وتجعل من أرضهم ولأسيانهم خزاناً لا ينضب بأمر سيدهم وينتهي المشهد بحنان ظاهر بين الزوجين دليل إيمان نورلاف وسرديد بأن الأرض للجميع :

- نورلاف : هذه أرضنا يا كميز

- سرديد : كل أرضنا. (15).

وينتهي المشهد بانشقاق الجبل والقوم يلغظون، يحملون وهما، ويتوهمون حلما. وأول الموتى من هول ما هم إليه صائرون كهيد ويعدده يسود الهلع والاضطراب والصياح وتندفع المياه الجارفة ويكون الطرفان.

III - 2 : المكان الركيحي خصائصه ودلالاته :

يمكن القول "إن المكان الركيحي هو دائما في مقام محاكاة شئ آخر. فقد تعوز التفرج على الاعتقاد أن

المكان الركحي ينتج مكاناً حقيقياً، على أن هذه الفكرة القائمة على مطابقة الفضاء الركحي للفضاء الحقيقي -من جهة حدوده ومساحته وعمقه، وكأن قطعة من العالم قد نقلت على الركح- صار بالإمكان إدراك نسيبتها من خلال غثل أن ما يعاد إنتاجه على الركح، إنما هو الأبنية الفضائية التي تعكس صورة العلاقات بين الفضاءات في المجتمع أو من خلال صراع الأفراد. فالركح، بهذا المعنى يمثل في كل الحالات بعداً رمزياً للعلاقات الاجتماعية والثقافية. وخارج نطاق محاكاة الفضاء المجسد بإعادة إنتاجه أو بتحويله أو بترميزه، يظل الفضاء الركحي مساحة لعب أو مكاناً احتفالياً، مكاناً يحدث فيه شيء ما، دون أن يكون له بالضرورة مرجع خارجه. وهو في كل هذا يجسد الشروط الملموسة لحياة الناس. (16).

ينفتح الحدث وينفلق في مسرحية الطوفان انطلاقاً من طبيعة المكان الركحي والعناصر المكونة له والتي يمكن اختزالها في الجبل والغاب وساحة القرية والبيت. ولا يحار القارئ المتفرج في أن المكان الجامع هو نوبة جليلة غاية يحتطب الناس فيها كسباً لقوتهم وأحلامهم حاكم أو أمير له قصور وأراض. ولا نعرف عنه إلا ما يمكن أن يرد على لسان بعض الأشخاص من جنس الرسول الذي أرسله ليستطلع أمر الرعية. ولا شك أن المكان بجبله وغابه يمثل وجهاً من وجوه تقاطع العمودي والأفقي من جهة معمارية الركح وما يتيح ذلك من بعدي الارتفاع والعمق مما يفضي إلى إمكانية الحديث عن التأمل وانتظار المجهول، فتكون حركة نزول الخطابين أو صعودهم دليل فعل ومجاهدة، وتكون غيبة بعضهم في الغاب وأدغاله دليل أسطورة المجال، مادام الناس يخوضون فعل البقاء ولا بقاء إلا للأقوى يواجهون مصائرهم الغامضة وينتظرون في الأخير الطوفان لعله يخلصهم من عذاب أرضي ميين. ينفث الركح وينفلق من الساحة إلى البيت: بيت العائلة وبيت سرديد وبيت أكدير. يعلو المكان -الركح وينخفض من الجبل إلى الغاب إلى ساحة القرية وبهذا يتشكل معمار الحدث الدرامي بين الواقعية

والتجريدية، بين الحكاية الأصل وفروعها. البيت ركح فيه يدور الصراع بين الإخوة (1م) ويحدث الصدام في المشهد 2م، وفيه يتدبر أكدير أمر الانتقام من سرديد في بيته أولاً (مشهد 1م5) وفي بيت سرديد (مشهد 2م3) نفق على أوجه الخلاف بين سرديد ونورلاف. فسريد على العلاقة مقبل، صبور بلا حدود وهي منبرة تمنع في الجفاء منذ سنين خمس. وفي بيت سرديد أيضاً (مشهد 2 ومشهد 3م5) تبدأ حكاية الصراع بين سرديد وأكدير تأخذ منحرجها الدرامي. ويكون اللقاء بين نورلاف الحائرة وأكدير الراضب في الانتقام من جهة وبين أكدير وسريد وبينهما نورلاف مقطعة الأوصال ذروة المواجهة وأعلى درجات الصراع. وعلى نقض هذا المنزع الصراحي للمتحم بالمكان المغلق يكون بيت سرديد في المشهد 6م3 مجالاً لعودة وعي نورلاف وبناء لحظة انفراج قوامها المحبة والتسامح ولحظة انفجار للطوفان مجهولة العواقب. أما الساحة والجبل والغاب فهي فضاء نصي استحالت إلى فضاء درامي يعلن عن كونه تمسحاً من خلال الإشارات الركحية والحركية. في هذا الفضاء الرحب بمعمارته العمودية والأفقية يتحقق الجهاد: جهاد الخطابين نحتاً لكيان منهوب. وفيه نسبح ما يدور بين العامة من أحاديث وتعاليق خاصة وعامة وتتعرف على مدى وعيهم بقضيتهم وهم بين جاهل وغافل وساخر حكيم. وما حضور المعجوز في المرحلة الثانية وكهيد الكاشف لخفايا الناس والقصر المنبئ بالقادم في كل المراحل باستثناء الأولى إلا دليل على انفتاح المكان على حقيقة ما يرمز إليه الخطاب المسرحي الإشاري من دلالات تاريخية وواقعية مغلفة بخطاب الجنون والحكمة.

III - 3 - بنية الحوار وأنساقه :

إن كل حديث عن الحوار لا يمكن إلا أن يكون مقروناً بتحليل الخطاب وتفكيك الشخص بنية ونسقا ودلالة والمسرح من هذه الجهة. «هو جنس تعبري يتصف بالطابع الجدلي المفتوح والحوارية القائمة على مكثرات نصية وإخراجية وسينوغرافية ذات مراكز

متعددة، تشكل مجموعها نسيجاً فنياً متكاملًا هو الخطاب المسرحي» (17).

«إن الحوار - انطلاقاً من تحليل الخطاب - هو أسلوب مسرحي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمختلف مكونات المسرح البنائية والدلالية. ويشكل جوهر النسيج العام للظاهرة المسرحية نصاً أو عرضاً. وبواسطته يتجلى الخطاب وتتكشف أحوال الشخصية. وبه تتولد المشاهد وتنتج الدلالة المسرحية في فضاء قولها حركة وفعلًا وموقفًا» (18).

وإن أردنا أن نقف على خصائص الخطاب المسرحي في الطوفان من جهة الحوار وأنساقه وحضور الشخصية وسجلات قولها أمكن إيداء الملاحظات التالية :

إن حضور الشخصيات متفاوت من مشهد إلى آخر وهو تفاوت وظيفي يقتضيه مسار الحدث وتطور الخط الدرامي وهوية المكان الركيحي الذي يدور فيه الحوار وقد انقسم الحوار إلى :

1 - حوار ثانوي في 4 مشاهد من 18 مشهداً. ويقع بين أكدير ومشار في المشهد 1م وبين كندار وأكدير في المشهد 3م وبين نورلاف وكدير في المشهد 3م وبين أكدير وزودار في المشهد 1م 5 «وكانت هذه الحوارات الثنائية تدور في مكان مغلق هو البيت ومدارها إنما على التوتر أو الانقاع وكلها تقع بين شخصين مختلفين في الرأي والموقف».

2 - حوار ثلاثي : يشغل 4 مشاهد من 18 ويقع بين يودري - أكدير - مشار في المشهد 2م 1 وبين المعجوز، الأول والثاني في المشهد 1م 2 وبين نورلاف وكدير وسرديد في المشهد 2م 3 وبين أكدير، كدير، نورلاف في المشهد 2م 5 وما عدا الحوار الدائر بين المعجوز وشخص أول وشخص ثان. وهو حوار يتسم بالانفتاح النسبي للمكان بوصفه يدور في بداية الغاب، فإن البيت يظل هو مجال عرض ألوان الصراع الخافت والمحتد.

3 - الحوار الرباعي يشغل 4 مشاهد من 18 مشهداً ويقع بين نورلاف وأكدير ومشار ويودري في المشهد 1م 3 وبين نورلاف والشخص السادس وسرديد والشاب

في المشهد 3م 3، وبين جلداد وكهيد وصنجال والرابع في المشهد 2م 4، وبين كدير وسرديد ونورلاف وجلداد في المشهد 3م 6. وأضح حضور نورلاف المكثف في 3 مشاهد من 4. ويقدر ما تكون المشاهد الحوارية الرباعية مفتوحة على شخصي ثانوي فإنها لم تخرج عن إطار البيت حيّزاً درامياً إلا في حال الحوار الذي دار في ساحة القرية بين جلداد وكهيد وصنجال والشخص الرابع.

4 - الحوار المتعدد والجماعي وقد شمل حضور خمس شخصيات. تجاوز عددهم العشرة في المشهد 1م 6 وبلغ ثماني شخصيات في المشهد 2م 2. وعموما فقد شغل هذا النوع من الحوار ستة مشاهد من 18 ويقع هذا الحوار، عادة، في الأماكن المفتوحة التي يتسع ركعها لحركة الأشخاص مثل الغاب والساحة وسفح الجبل.

خلاصة ما نستنتجه من أنواع الحوار أن نص الطوفان كسر القاعدة الدرامية التقليدية التي تقتصر على حضور عدد محدود من الممثلين على الركن لا يتجاوز الأربعة. ومثلما يثار إشكاليته على هذه القاعدة فأحضر عشر شخصيات على الركن فعل الفارسي وزليمة. ومثلما كسر المجددون الكلاسيكيون وحدة المكان والزمان فعل الكاتبان. ومن الملاحظات اللافتة للانتباه أن أنساق الحوار بأنواعه الثنائي والثلاثي والرباعي والجماعي المتعدد يمكن نعتها بالتوازن. وهذا البناء المتوازن يعكس قدرة الكاتبين على التنوع الحوارية والتنوع الركيحي المكاني بما يخدم مسار الحدث في توتره وتواتره. ويعكس أيضاً صورة المروحة بين رمزية صراع العائلة على الأرض ورمزية واقع الجماعة في علاقتها بالسلطة.

III - 4 - اللغة الدرامية والأسلوب :

لغة الطوفان صريحة فصيحة بلغة تشير ولا تفصح إلّا قليلاً إن من جهة اللفظ وإن من جهة التركيب والمبنى. وأهم خصائص الأسلوب فيها: التكثيف والإيجاز والعراقة والإيالة عن المجدد بالمجرد (19). ولم يخطئ من قال إن الفارسي هو من سلالة المسعدي

ومدرسته ولذلك يمكن للباحث أن يعقد مقارنات بينه والسد في اللغة والأسلوب أولاً وفي قوة الترميز والربط بين الأسطوري والواقعي، والحدثي والتاريخي. وقد أحكم الكاتبان التصرف في رصيدهما اللغوي فاقصدا فيه تماشيا مع المقال والمقام فلا يطول المقطع الحواري على لسان الشخصية إلا بمقدار ما يستوجبه السياق الدرامي، انظر على سبيل المثال لا الحصر خطاب نورلا في نهاية المرحلة الرابعة وقد فجعت بموت أخيها يودري حيث يشغل هذا الخطاب طباعيا خمسة عشر سطرا. وانظر خطاب سرديد في المشهد 3 م 5 (ص 65) حيث يلتقي بعدوه أكدير بعد خمس سنوات فيسعى إلى إقناعه وإرضائه بكل الأساليب الممكنة بينما كان أكدير معرضا عنه «لا يجب ولا يرّد التحية» (20).

على سبيل الخاتمة :

هكذا تتألف مكونات المسرح في الطوفان تألفا بين النصّ وعرضه: النصّ الدرامي بإشاراته الركيحية والحركية ونصّ الحوار. فالكلّ محترل يميل إلى التكتيف والتجريد. وقد بلغت انتباهنا غياب الترميز على مسرح الحدث باستخدام محدود للإشارة التي لا تتجاوز أنواعا ثلاثة هي الإشارة العامة وتقترب عموما بالمكان المفتوح، وإشارة موضعية تتعلق بالتركيز على بؤرة حوارية معلومة ذات أثر درامي في الحدث، وإشارة ذاتية تعكس حالة الشخصية. ويعدّ المكان الركيحي فقيرا قياسا إلى المكان الواقعي في المسرح ليله إلى التجريد والرمز.

إن هذه الخصائص، ماتعلّق منها بالبنية الحوارية أو بالفضاء المتعدّد أو بالشخصيات أو باللغة والأسلوب... تفضي بنا إلى أنّ مسرحية الطوفان التي كتبت في السبعينات تمثّل درجة راقية من الكتابة المسرحية لأنها نتاج مسارح كلاسيكية وحديثة، واقعية وذهنية.

وعيل مسرح الفارسي عموما، ما آلفه بنفسه أو مشتركا، الواقعي منه أو التاريخي إلى نزعة رمزية وجوذية، حيث يشغل المسرح الذهني مجالا مرجعيا

مشتركا هو الذهن أو الفكر إن جرّد، والواقع إن أسطره، والركح إن صار نظام علامات رمزية بها تستقيم الفكرة ويستوي المعنى. ولنا في المسرح العالمي والعربي أمثلة تدلّ على هذا النهج من الكتابة المسرحية (21).

وكم هو مسرح الفارسي في حاجة إلى الدرس المقارني سواء ما تعلق بمدوّته أو بمدوّنة المسرح التونسي والعربي على وجه أعمّ. خصوصا وأنّ هذا الأديب المتميّز كان وهو يكتب على وعي شامل بما يكتب وعلى معرفة دقيقة بتيارات المسرح العالمية الكلاسيكية منها والحديثة وهو ملتمّ بمشكلات المسرح العربي والمسرح التونسي على وجه الخصوص. ويكفي أن نعود إلى مداخلته الموسومة بـ «لغة المسرح» حتى ندرك منزلة الكتابة المسرحية عند الفارسي ونقف على ما يبذل من جهد المحو لتأصيل الحلق بقوله: «... يكفي أن نعلم أن الكاتب المسرحي حرّ في اختياراته وفي انتماه إلى أي مذهب أو تيار، والتيارات هنا لا حصر لها، فهي في عدد المسارح والمدارس المسرحية وهي في هذا الفنّ القديم قدم الزمان لا تحصى ولا تعدّ... وما يهمّ المتطلع إلى اللغة أو الفضولي المستكشف أن يعلم أنّي أميل إلى مفهوم فاكتار (Wagner) للمسرح، وأقول كما قال «المسرح صهر فنون مختلفة في قالب جمالي واحد»، أو إلى «بريشت» أحمل المسرح رسالة سياسية وأدعو لما يسميه بريشت (Brecht) مسافة التغريب (Distanciation) التي تحمي المتفرج من داء «التقمص» والأحلام الجوفاء التي تترك مرارة في الفم عندما تفتح العين على فظاعة الواقع المعيش. وما يهمّ أن يعلم الناس أنّ أفضل مسرح «المجموعات الواعية» (Les groupes conscients) الذي لا مكان فيه لمرشد فني أو مدير فرقة كما يجري العمل في مجموعة زابرانو (Zalbrano) التشيكوسلوفاكية... ما يهمّ أن يحشر الناس في بوتقة التقليديين أو آفاق الطلابيين؟... لست أرى في التصريح بانتماي إلى تيار خاص معين أية جدوى... ولكم أقيت في المواقف من أوراق ملطخة بالحبر لتلا يقال في يوم من الأيام: «هذا من عمل فلان»

فالخلق سعي حيث لتحقيق بعض الذات والمسرح من بين ضروب الخلق الأدبي جميعها لا يحيا إلا في نفس صاحبه وفي فترة الخلق ذاتها. والتجربة فيه لا يمكن أن تعطي أسفاً ويزان. وذلك أن هذه العملية تتصل في الوقت نفسه بذات صاحب الأثر المسرحي كفرد له أسرار مهته وعليه تبعات ما يكتب حاضراً ومستقبلاً وبالمجموعة التي أنشئ ذلك الأثر المسرحي من أجلها، إذ الجمهور بالنسبة إلى المسرحية كالقراءة بالنسبة إلى الكتابة فلا كيان للمسرحية التي لا تجذب الجمهور إلى مشاهدتها ولا كيان للكتابة، التي تبقى حياً على ورق لا يقرأها أحد ولا يستفيد منها أو يستجيبها ويعلن صاحبها قارئ» (22).

هكذا يختزل الفارسي في كلمته هذه الحديث عن قضايا ثلاث هي شروط الخلق الفني للمسرح وبيان رؤيته للكتابة المسرحية القائمة على الجمع بين الفنون من جهة الجمالية والزعة إلى التفرغ البرهني الذي يحفز المتفرج على الوعي بذاته ويشروط وجوده المجتمعي ويتزعم عنه أشكال التمويه والتقصص. بحيث يندو المسرح برسائله

الإنسانية واسطة لتغيير الواقع لا لتفسيره. أما القضية الثالثة التي أثارها فتتعلق بقيمة الجمهور في عملية التلقي المسرحي نصاً وعرضاً، إذ لا قيمة للمسرح بلا جمهور مثلما لا قيمة للكتابة بدون قارئ. ولا شك أن هذا التواصل لا يمكن أن يحصل إلا في مناخ الحرية: حرية اختيار الملعب الذي في إطاره يندع الكاتب والفنان عامة وحرية التعبير والقول اللذين هما شرط الحوار مع الذات ومع الآخر ومع التاريخ.

لقد حقق الفارسي في مسرحه الفردي والثنائي الكثير من هذه الشروط وعبر بواسطة الخطاب المسرحي تلميحاً وتصريحاً، ترميزاً وتمجيداً عن قضايا واقعه السياسي والمجتمعي بكثير من الجرأة وحكمة الفنان. وما من شك فإن مسرحية «الطوفان» التي فككتنا خطابها، في ضوء ما ألعنا إليه، يمكن أن تكون نموذجاً حياً لكتابة تنوق إلى حرية مشتهاة ويؤمّن مسرحاً مشبعاً بالإنارة، إنارة بناء المعنى وإنارة البحث عن شكل مسرحي أصيل في لغته أولاً ومتنوع في مراجع المسرحية ثانياً.

جدول تطبيقي لمسرحية «الطوفان» من 27 - 80

البنا	المكان - الركن	الزمان	الإساءة	الشخصيات
المرحلة 1 القصة	البيت	غير محدد	إشارة عامة	أكدير - مشيار
			إشارة موضوعية	يودي - أكدير - مشيار
			إشارة دائية	نورلاف - أكدير - مشيار - يودي
المرحلة 2 الصدام	بداية الغاب	غير محدد	إشارة نسبية	المعجوز - الأول - الثاني
			إشارة عامة إساءة	المعجوز - الأول - الشاب - الرابع - كهيد - الخامس - السادس - السابع
			ظلام	كندار - أكدير
المرحلة 3 القطعة	بيت سرديد	عدد خمس سنوات	إساءة	نورلاف - كهيد
				نورلاف - كهيد - سرديد
			ظلام حاد	نورلاف - السادس - سرديد - الشاب -
المرحلة 4 الجيرة	القرية - الساحة	يوم العيد	إشارة	صنجال - كهيد - السابع - مود - كهيد
			ظلام	جلدار - كهيد - صنجال - الرابع

أكدير - زودار	إضاءة موضعية إضاءة سببية	غير محدد	بيت أكدير بيت سرديد	1م 59-61	المرحلة 5 المخرج
أكدير - كميز - نورلاف				2م 61-63	
سرديد - أكدير - نورلاف				3م 63-65	
العون - المنادي - الرابع - الأول - السادس - السابع - صبحال - كهيد - الثاني - الجماعة	لا إشارة	غير محدد	مساحة القوية بيت سرديد	1م 67 70	المرحلة 6 المعجزة
جلدار - العون - الجميع - المندي - كهيد				2م 70-74	
كميز - سرديد - نورلاف - جلداز				3م 74-78	
الأول - الثاني - الرابع - كهيد - الشباب - السادس - الثالث - أصوات	إشارة ظلام	غير محدد	سفح الجبل	4م 78-80	

الشخصيات المسرحية وحضورها الركحي في مسرحية الطوفان

الشخصية	صفتها	الحضور الركحي
كتندار	الأب	مش 3 مقطع 2 = 1
أكدير	الابن الأول	مش 1 م 1 مش 2 م 1 مش 3 م 1 مش 3 م 2 مش 3 م 5 مش 3 م 7
مشيار	الابن الثاني	مش 1 م 1 مش 2 م 1 مش 3 م 1 = 3
يودري	الابن الثالث	مش 1 م 2 مش 2 م 2 = 2
نورلاف	البنات	مش 1 م 3 مش 1 م 3 مش 2 م 3 مش 3 م 4
سرديد	ابن العم	مش 2 م 3 مش 3 م 3 مش 3 م 3 مش 3 م 5 مش 3 م 6
كهيد	قروي	مش 2 م 2 مش 1 م 4 مش 2 م 4 مش 4 م 6 مش 6 م 6
جلدار	رسول الأمير	مش 2 م 4 مش 2 م 6 مش 3 م 6 = 3
صبحال	بائع	مش 1 م 4 مش 2 م 4 مش 4 م 6 = 3
نمود	بائع	مش 1 م 4
كميز	خادم سرديد	مش 1 م 3 مش 2 م 5 = 2
زودار	خادم أكدير	مش 1 م 5
المعجوز	قروية	مش 1 م 2 مش 2 م 2 = 2
الشباب	قروي	مش 3 م 3 مش 3 م 4 مش 6 م 2 = 2
العون	مش 2 م 6
المنادي	مش 1 م 6
الرجال	بهلوانيون - موسيقيون	

- (1) لا أنسى هنا جهود بعض الدارسين على تفاوت قيمتها واختلاف سياقها وقد اهتم أغلب هؤلاء بأدب الفارسي السري أدرك من بينهم محمود طرشونة في كتابه "مباحث في الأدب التونسي المعاصر، تونس 1989" و"من أعلام الرواية في تونس، مركز النشر الجامعي، 2002 ومصطفى الكيلاني في العديد من دراساته من بينها التجريب في الأدب التونسي، مجلة فصول، المجلد 12، العدد الأول ربيع 1993 وأبو زيان السعدي في كتابه "من أدب الرواية في تونس، الشركة التونسية للتوزيع، 1988" وجلول عزونة في تقديمه لطبعة حركات الثانية، دار سحر، 1996 ووضوان الكوي في "الكتابة القصصية في تونس خلال عشرين سنة، ضمن منشورات قصص، عدد 19، وإبراهيم الدرواني في مقال له "من مظاهر التجريب في رواية مصطفى الفارسي حركات" منشور على الإنترنت وغير هؤلاء من الباحثين يصبق المجال لذكرهم
- (2) محمود طرشونة: مدى تعدد الأصوات في مسرحية "البيادق"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 199، جانفي 2009 ص 107
- (3) لمزيد التوسع في خصوص البنية الخارجية للمسرحية انظر كتاب حافظ الجديدي، في الفنون للشهيدة، العرفي والنص والأداء، تير الزمان، تونس، 2007 ص 33
- (4) مصطفى الفارسي، الطوفان، تقدم عبد الفتاح إبراهيم، دار الجنوب، تونس، 1984، ص 37.
- (5) الطوفان ص 38
- (6) الطوفان ص 39
- (7) الطوفان ص 5
- (8) الطوفان ص 54
- (9) الطوفان ص 54
- (10) الطوفان ص 56
- (11) الطوفان ص 61
- (12) الطوفان ص 62
- (13) الطوفان ص 63
- (14) الطوفان ص 75
- (15) الطوفان ص 78
- (16) Anne L. Bersfeld, Lire le theatre, Editions sociales, Paris, 1993, P143 (ترجمة الباحث، بتصرف)
- (17) عواد علي: غواية المستغنى المسرحي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص 21
- (18) خالد الغربي: منزلة الحوار في تاريخ الظاهرة المسرحية، مجلة الحياة الثقافية، العدد 188، ديسمبر 2007 ص 49
- (19) لعل هذا ينطبق على ما ذهب إليه آدم فنيحي متحدثاً عن "حركات" مصطفى الفارسي من جهة بيانها ونعتها بقوله "نص يوصل في الواقع بقدر ما يخلق في الخيال، ويلعب باللفظ لعب المجاذين في لعبهم، المرحين في جذعهم، جامعا بين التلميح والتصريح والتشخيص والتجريد بدورة عجيبة مميزة، يقوم بها الجمال والموقف والمتعة كأروع ما يكون القيام"، انظر موقع دروب بتاريخ 16 مارس 2007 (www.droob.com)
- (20) الطوفان ص 63.
- (21) لقد نحا بعض المسرحيين هذا النحو مثل "جبرودو" في مسرحية "الكثرا" و"جان كوكنو" في "الآلة المحنقة" مرتكزا على أسطورة أوديب و"جان بول سارتر" في "الذئاب" بالاعتماد على قصة "الكثرا" و"أنثي كامو" في مسرحية "كاليغولا" و"أبسن" في مسرحه الدعني و"توفيق الحكيم" في "الملك أوديب" و"بجيماليون" و"شهرزاد"
- (22) مصطفى الفارسي: لغة المسرح 1، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 134، حزيران، 1982

إشراقات المسرح التونسي

حسين التهامي

ما لغاية التعريف بالمواهب وتشريكهم حتى تعود على الظهور، ومن جانب آخر، هي طريقة طريفة يمكن أن تشد المتفرج وتبقية مكانه في فترة الاستراحة التي غالبا ما يغادر فيها الجمهور مقاعد الصالة ولكن مع الكوميدي "البشير بن يخلف" باحث فرقة الفكاهة بتونس بعيد الحرب العالمية الأولى، صار للمسرحية الهزلية أحياءا للتقديم، وإن كان النص يشبه سلسلة الأراجال، على "وتيرة" بيرم والجزييري" وأحيانا يكون نثرا سرديا مرسلا، من إهداء الشاعر الأديب مصطفى آغف صاحب الأغنية الجذابة "هجر الحبيب وما دري".

أعتقد أن الممثلين بالصفة الجنوبية للمتوسط لا يحفلون بالقطعة مع من سبق. هم أشبه بموجات البحر تضفر كل موجة شعر أختها وهكذا دواليك، وصولا إلى الفكاهي محمد الحداد، معلم "السملالي" وسواء كثير. كان يمتلك موهبة التصوير المسترسل، مع التقليد الموهل في دقة التشخيص، حتى أنه كان ينخرط في محاكاة الكنازي، وهو يخفق بجناحين وهميين، لعشر دقائق، تتنوع وتتلون فوق الركع، سواء كان "مقهى بن عياد" المثل بشرفته على "بوقرين" أو قاعة قرطبة - الوثيرة.

كانت «الأدب» منذ طفولتها، تمثل خطوة نحو المستقبل. والمقصود هي الجمعية التمثيلية التي أنشأها عبد العزيز الثعالبي سنة 1910. وما يؤخذ على هذا العلم الرفيع، فكرا ونضالا هو مقته ورفضه لكل ما يمت بصلة إلى الثقافة الشعبية. وهو الذي تأدب وربي على تعاليم لغوية تعلني من شأن سيبويه. وتجدد مآثر أبي الطيب المتنبي.

لم تعمر الفرقة طويلا غير أنها تكلت وثيقة الصلة بالناس، المفترض بأن تقدم لهم خدمات تلبي التعصب وتمت على التجربة المادية للعلوم. ليضاد زعيمها الثعالبي بذلك منظومة أوروبا الموكل لها أو الساهرة على إنارة ما يسمى بالآماكن المظلمة في الأرض كانت تروج لها كوليت ويلي - Collette Willy -

بطلة مسرحية (كلودين في باريس) قدمت بتونس في ثمانية عروض متتالية. ضجت لها مشاعر الأهالي والجالية الأجنبية المتقدمة نحو تحرير الشهوة على ركحي التمثيل والحياة (وهذا شيء يخصهم).

في بادئ الأمر لم يكن المونولوج الهزلي، أو الموقف الملتزم، أو حتى السكاش المرح، معترفا به [ومدته ساعة] ظل خارج برمجة المواعيد المسرحية طوال العام. وإنما كان يعرض بين فصلين في مسرحية

أحيانا يتأوه المتفرج بصوت عال، معنى ذلك أن مفعول التنفيس كان أصاب الذات العلية وأحيانا أخرى يتفجر ضاحكا، محطما بذلك كل الأوامر والنواهي الباطنة، حين يشاهد الممثل وهو يقلد صوت الأوتوموبيل المعطلة كالخردة التي نراها في "فردة ولقات أختها" للدواعجي، ويحكى من دون تزييف، وماكياج، وقاموس تيسر معه العواطف.

وإن هو إلا نسج إبداعى يجري على منوال "سهر المرح" التي كان يقدمها شوكونكو ويقف على خصائص أشخاصها كامل زوزو وهما من مصر الشقيقة.

وغالبا ما تكون اللغة، بعامة "أولاد الربط" يهذبها، ويتأغم بينها والحركات الركحية محمد صالح المهدي، هو بدوره يجيد تركيب الكلمات على ألحان مشهورة حتى يحقق للحفلات العامة نجاحها المرجى.

أخبار يحققها مسرحي سابق غير منسوب:

فرقة السعادة، إدارة المؤلف محسن الخياط تقدم دراما أخلاقية تحت عنوان "جبل اليوم" وهي قصة ونحو لأذع بالآير تعالج حالة متفشية بحكم تآلف الجاليات بالملكة التونسية، ألا وهي غراميات الشباب مع وفود الإيطالية السواحر. وما ينجر عن الرغائب من مزلق وحماقات ونجاسة.

قل هي لذة شهر، وعذابات دهر. وإن كان الغرام تيمة وعلامة تضيء روايات هذا الكاتب. سبق وأن أهدى للجمهور مسرحية "الوائى بالله الحفصي".

لم يقبل "السوسي" هذه المسألة بالتعلق والمداينة كان يتقدم نحو كل حديث، يسائر الوقت ويسبقه.

كتب يقول: "وقد برع الأوروبيون في أساليب تلك الغواية، وتفتنوا فيها تفننا جعل المرحس بينهم جزءا من الحياة التمدنية، وحاجة لا غنية عنها، يحسون بالافتقار والتعطش له. لأنهم يجدونه مظهرا حقيقيا للحياة الدنيا،

والإحساسات البشرية التي يعرفونها من أنفسهم، بما فيها من لذة عمل في أحشائها الأكم، وهو عنصر في تركيب الذات".

- تناقلت تلغرافات المعمورة، نبأ موت الممثلة الشهيرة "مارسيل أرياند رومي" بإلقاء نفسها في نهر السين، نتيجة استغناء الكوميدي فرانسيز عنها.

سحبوها من الماء جثة طافية في قميص أبيض طويل وهي تمسك بألوان الورد كالنائمة.

لها صولات وصور للذكرى مع الجمهور التونسي في مسرحيات مولير، وضيفة تردد على سينما الكايتول، لما لاقت فيه من الرأه.

- وقع الاتفاق بين وكيل فرقة المستقبل التمثيلي البشير المتني، وبين اللبناني جورج أبيض على العمل في فرقته بتونس للإشتراك في إحياء الدراما بالبلاد العربية، وهي بشرى يتلقاها عالم التمثيل بالترحيب والانتهاج.

- ميسيل سوريل - ملكة المسرح وبهرج ليليات الايطالية، تتخلف الممثلة المتحرة، وتشر بالتوازي مذكراتها عن حياة أبنائها عيشها وعروضها بتونس عبر الرحلات التمثيلية والزيارات المخصوصة لشراء الفسائين واقتناء الزرابي

- بلدان مغاربية، ترغب في جلب رواية "السعادة" كحفلة هزلية مرحلة قدمت على مسرح "الليصور" لجمعية "الفرع".

أشرف الهادي عدلي على إعداد الدراما تمثيل "شافية وحسية وفوزي وأسماء أخرى مستعارة مثل أفنعة للنتكر، مخافة الانتقاد.

- لقيت مسرحية عترة للمخرج ابن التيجاني قبولا صحفيا، ومداومة جماهيرية، لأن تلحينها جاء ارتكازا على نغمة الحجاز في حين لم يكتمل نص شهامة حنبل للأديب الزيتوني إبراهيم عبد الباقي، الذي يود تقديمها والليل مقرر على هضبة بيرصا وفاء وحفظا لمعهد البطل وإن كان غائبا.

- امبراطورة التمثيل المصري "زينب صدقي" في طور التمايز مع نخبة من الهواة التونسيين، بموجب عقد وقع الاتفاق عليه مع بلدية العاصمة، قالت بحق:

"سنعمل معهم في جو خال من كل أنانية وتعصب" كانت منحها الإدارة نصف المبلغ، لغاية تنشيط الحركة المسرحية في فصل الشتاء. مما يسر نبوغ مواهب نسائية، تأثرت وأثرت بدورها وفي نفس السنة، يعرض سينما المونديال شريط "معجزة الحب" للمخرج المسرحي إبراهيم عبد الله والمثلة الطروب "نجمة علي" محبوبة كل التونسيين، لوداعتها وإخلاصها الغرامي، على وجه التمثيل.

- في أربعينات القرن الماضي، صار الجمهور مأخوذاً بالحيرة الواحية، وأرق المعنى أيام كان يمضي باتجاه شباك التذاكر، وهو يردد في سره، حانت ساعة الدرس.

ومن تعلق بشعاع المستقبل، أقبل يسمى لملاقاة الحياة، ولو بقراءة أوديب ومشاهدته بعد جبروت الحكم بأمير الله ولويس الحادي عشر، وثار انتفاخ الحرب لفتح أبواب المقدس، الشرف والوطن وأوبرا الإفريقية تجري وقائعها على متن سفينة ظهرها إلى صحور ضاحية أميلكار المخضرة الأعشاب.

دون أن نفعل مسرحية العرائس، والأسكندر المقدوني، والليالي الملاح، هي بمثابة سهرة غنائية تشمل على ستة عشر راقصة وثلاثين مثلاً من مصر وتونس بطولة بديعة مصابني وكشكش بك على خشبة المسرح البلدي: قالت:

"الفن والمسرح، مسحة على جروح العاطفة من بلسمين الأمل والسلى، لا غير"

فيجيبها الملحن التونسي وعازف العود "الحبيب العامري":

"الفنان قادر على إنقاذ الناس من الفجر واللامبالاة، لأنه يحس أكثر ويعاني أزمة أمته، وإلا

لما كان صانع جمال". . . في عصر آلة الفونوغراف، وصحونها الدائرة.

والتمسك في اختلاف، أو توحيد جمعيتي -الأدباء والشهامة- يستتج في هذا الإدماج تطلعا إلى المستقبل تحت اسم جديد، هو "التمثيل العربي" سنة 1922. غير أنها من جانب آخر، كانت فرصة بالنسبة لسلطات الحماية، أن تلزم "اللجنة الفنية" على صرف ميزانية واحدة تقضي معها عديد الفرق والتجارب.

رغم ذلك التخطيط الماكر، نبغت بشكل حر ومستقل مواهب عدة، كانت فريدة الحضور في تاريخنا المسرحي، فتكونت بالازدادة فرقة خاصة لأبناء المدارس، تعلم في أقسامها مبادئ التمثيل، برؤية حديثة، لها أساتذة يقيمون منجزات التأليف ويعتمدون على ممثلين تسند لهم شهادت وطاقت، في ضدية وندية للمسرح الفرنسي وقتها.

نذكر من بين هؤلاء، حميدة الحبيب، بشر الرحال، صالح الزواوي، الحبيب بورقيبة، والأستاذ الأديب -الهادي الزملي- مستشار جلالة المصنف باي يكتب باللغتين العربية والفرنسية ويجادل في جامعات باريس بخصوص الفنون والحريات.

ولعل أبهى عمل تمثيلي ظل يعاد من سنة 1932 حتى 1940 هو "في حقائق مرسية" أقيمت عليه الناشئة والهواة والفرق المنتشرة هنا وهناك اتخذت من علي بن غدامه رمزا للصمود، ومزقت دقائق الحبوط التي حيكت وحيكت لاحتلال البلاد، وكان بطلها المخدوع- مصطفى بن إسماعيل- وقد جعلت هذه الشبهة من الحب في قصة عزيزة، فضاء يجد فيه الإنسان أساسا راسخا لكيانه.

المسألة بالنسبة إلى عبد العزيز الثعالبي هي مهابة العروبة في الحضور الركحي، ومفاخر الأمة عند الكتابة والإلقاء.

و ليست تشغله أو تهمة جماليات الفرجة بأريحية مواقفها ولطافة ألوانها من مزاج يزيح الهموم، أو

طويل يحاكي الجلابيب وطريقة التطق المشيع
نخوة وفخامة .

سيخدم هذا الأسلوب، ويقفو أربعين سنة ثم ينمى
ويحل في المثل الرائع عمر خلفه جاء يحمل بشائر
للركح وانفتحات للصناعة المسرحية والسينمائية معا .

إشارة: فصل غير منشور من كتاب "حركية المسرح
التونسي" يصدر هذا العام احتفاء بالمئوية .

ملاسمات عاطفية تهز الوجدان الخامدة ناره، أو
جملة نثر تجدد الرغبة في الحياة المشرقة لساعة تأمل
يحتكم إلى البصيرة، فالفكر اليقظ جوهر توجيهات
صاحب "تونس الشهيدة" الثعالي، هكذا تتغير
وظيفة الزمن لديه، هي أوان للتأسيس عنده، وليست
مجرد لذة لأحاسيس الساهرين، لأن التمثيل قائم
على الاحتجاج، وفن الحجاج، كحوار مسرحي



تطور المسرح بين الأسطورة والتكنولوجيا

بوكر خلوج

مقدمة :

كتب باثريس بافيس في مقدمة كتابه «قاموس المسرح» ما معناه أن حياة وتاريخ المسرح يحورصلهما مصطلحان أكثر من غيرهما، الأول يفتح به القاموس ويوحى بما هو عشي وخارج عن المنطق العادي (absurde) والثاني يختم به القاموس ويدل على ما هو ممكن ومحتمل ويمكن تصديقه (vraisemblable) (*). لعل ما يميز هذا الحصر - إذا ما اعتبرنا هذا الفن قد صاحب بلا شك وبأشكال مختلفة حياة الإنسان الأول في معاملته للآخر ومحاورته لأمثاله ولرموز القوى الخفية من آلهة وسلطان - هو أنه مرتبط إلى حد كبير بالأساطير التي تؤثت ذاكرة الشعوب، أفرادا ومجموعات، وأن هذه الأساطير بدورها تحوصل المصطلحين المذكورين وتمثل جذور هذا الفن - من حيث هو ظاهرة اجتماعية لها طقوسها ورواسبها وجنسا أدبيا وممارسة فنية - وكذلك إمتداداته وأشكال تطوره بمفعول التكنولوجيا والصناعات والحرف الفنية المجاورة.

في البدء كانت الأسطورة :

في البداية كانت إذن الأسطورة وعمدا أوردناها في

إفتتاح عنوان هذا البحث، وكأننا نطلق في بحثنا مقربين بأن الأسطورة هي بداية البداية وركيزة التأسيس بالنسبة للمسرح العالمي أينما كان وكيفما كان من برودواي إلى بيكين ومن كركاس إلى باريس مرورا بالعواصم المسرحية الأخرى مثل لندن وموسكو وفارسوفيا وغيرها من بلدان إفريقيا والبحر المتوسط .

عالم الأساطير قديم قدم المسرح نفسه منذ عهد اليونان، بل سبقه وسبقت أشكاله الفرجوية الموجهة للجمهور، إذ رغم فخامة وضخامة الفضاءات المسرحية التي تركها اليونانيون إلا أنه لا يمكن لنا أن نتأكد من أن هذه الفضاءات كانت مليئة بالمشاهدين إلى درجة الاختناق. وبما أننا لم نجد ما يؤكد أو ينفي أن المسارح كانت خاصة بروادها فلنا أن نقدم هذه الفرضية التي لها ما يبررها. إن المسرح فن حساس طري العود يسهل كسره بعدة طرق: منها الإبداعية، إذ أن المسرح إذا كرر نفسه واجتز تجاربه السابقة ولم يقدم الإضافة والطرفة والجلدة، فيطبعة الحال يأفل نجمه ويخفت بريقه ويرد توجهه ويفتر إشعاعه، فيهمجه جمهوره، هذا من ناحية ومن ناحية ثانية فالمسرح لا يعيش إلا بدعم السلطة العمومية وهذه السلطة عادة ما تكبله بقواعد ينبغي ألا يخرج عنها وإذا خرج عنها تستعمل معه الأسلوب

المعروف، أسلوب الردع والتوجيه والحصر. فالمسرح فن هشّ إذا كتبلته القوانين والقواعد الصارمة يذبل ويجوت وتبقى أطلال الفضاضات خاوية على عروشها لا حياة فيها، حاملة لعلامات الأزمة. بالرجوع إلى تاريخ المسرح العالمي على مدى خمسة وعشرين قرناً فإننا نجد الفترات المشرقة فيه قليلة نسبياً وإذا جمعناها يمكن أن نقر بأنها أربعة قرون من خمسة وعشرين قرناً (قرن عند اليونان - القرن 5 ق.م - وثلاثة قرون في أوروبا وروسيا وأمريكا). وبالنتيجة نقول بشيء من التسامح إن فترات سبات المسرح أكثر من إشراقاته وأعم وأشمل من فترات ازدهاره.

بناء على ما تقدم أقرنا بداهة بأن المسرح مرّ بفترات ومراحل متفاوتة، وشرق أزمنة صعبة متعددة، ولكن الشيء الملفت للانتباه هو أنه يعود إلى الحياة من تحت الرماد والوميم وكأنه أخذ نفساً جديداً لمواصلة رسالته الخالدة، كأنه يتحدى الموت ويتحدى الأزمات ويربط مصيره بمصير الإنسان في صعوده ونزوله مجلجلاً غرار سيزيف العابت بمصيره ومصير الإنسانية في نفس الوقت؛ فما أن يصل إلى القمة حتى يتدحرج إلى السفح، فلا يئأس ولا يكل ولا يمل وكان أسطورة سيزيف من بين الأساطير اليونانية التي كتبت له الخلود ووهته الحياة الأبدية.

هذا ما تعلم المسرح من الأسطورة اليونانية وإستمد منها عناصر الخلود والحياة الأبدية حتى ولو مرّ بأكبر الصعاب والأزمات. لكنه بدوره علّمها الإبداع والتجديد وأثار لها سبيل الخلق والإضافة، فلا غرابة لأنه نشأ بين أحضانها وعابشها وعانق طقوسها وأبطالها فارتبط اسمه بها وأعطته عظمتها بآلهتها وقرايبتها وأبطالها الخرافيين. علّمها الخلود وعلمته التحدي فارتبطت الأسطورة بالمسرح وارتبط المسرح بالأسطورة وكان الزواج الخالد الذي لا نجد له شبيهاً لا عند الآلهة

ولا عند الإنسان. وكانت النتيجة أن إرتبط المسرح بالأسطورة باعتبارها مزيجاً بين الواقع والخيال، بين صوّر وعينات من حياة البشر وبين علامات ورموز قوة الآلهة التي تؤثت الخيال. كما أن الأسطورة بدورها أخذت من المسرح قدرته على تجاوز الواقع لملمسة الممكن، لتظهر أسطورة شاملة، كاملة. فهي تمثل تاريخاً نموذجياً فيه الحقيقة وفيه الخيال، فيه المقدس وفيه المندس، فيه غنى الدلالات ورهبة الإيحاءات وهيبة الشعر وعظمة الآلهة. إن منطق الأسطورة هو أقرب إلى منطق الحلم، إلى منطق الفن والشعر، ولعله ليس بغريب عن منطق السحر الذي كثيراً ما كان له مفعول قوي وحضور واضح في الحضارة العربية الإسلامية.

بنية الأسطورة / المسرح / الشعر :

هنا يبرز الشبه والموازاة بين الأسطورة والمسرح والشعر. يمكن القول إن بنية هذه الأجناس متشابهة أو أن هذه المصطلحات الثلاثة تغطي أفعالا وأقوالاً متجانسة إلى حد كبير. فالأسطورة مسرح وشعر، والمسرح شعر وأسطورة يتألق فيها الشاعر ويبدع مسرحاً نتيجة لرؤيته الأسطورية لواقع الكون وللوجود الإنساني. يشعر المسرح بأسطوريته فيحس بحريته الأبدية التي تستهدف بلوغ أساس الوجود وكنه الحياة وروعة الخلق واكتشاف الأصلي الأصيل. بذلك يدرك المسرح الواقع الأولي الذي انبثق منه الكون فيحدث الترابط بين الإنسان وإيقاعات الكون، تبرز علاقة تكاد تكون صوفية بين الشاعر وإنسانيته من ناحية وبين الأسطورة وكونيتها، لأن عالم الأسطورة عالم مفتوح، عالم الممكن، لا يعرف القيود ويجهل الحدود. وفعلًا: «إنه لمن العسير على المرء أن يتصدى إلى موضوع الأسطورة اليونانية بدون تهيب أو تردد، إذ لا يوجد بلد آخر مثل اليونان، فيه قدمت

الأسطورة الإحياء والتوجيه إلى الشعر الملحمي وإلى التراجيديا والكوميديا، وبمقدار ما فعلت أيضا بالنسبة إلى الفنون التشكيلية...» (1).

قدمت الأسطورة نماذج للسلوك الإنساني تتجاوز إلى حد كبير سلوكات البشر في الحياة اليومية وبذلك فهي قد أعطت للوجود قيمة ومعنى ومضمونا يتجاوز واقع هذه الحياة اليومية ليأخذ شكل ظواهر ثقافية وإبداعات من إبداعات العقل البشري، شديد العلق بها لأنها تحكي بصفة رمزية حياته، تاريخه، جلوره التي لا يمكن أن يهملها أو ينساها بالرغم من التقدم الذي بلغه مع التكنولوجيا. على مرّ القرون بقيت الأسطورة بخيالها وسحرها الملجأ الذي ترومه كل الفنون وتلتجئ إليه كلما ضاق بها عالم الواقع بقوانينه وآلاته وضغوطاته. ولا غرابة أن تكون أولى التأملات الفلسفية قد صدرت من الأساطير عبر الإبداعات الفنية المختلفة. لقد عشق الإنسان الأسطورة قديما وحديثا وكان لها جانبا تأثير على إذ أن المهم «هو معرفة الأسطورة، لا لأن الأسطورة تقدم له شرحا وتفسيرا للعالم، وبشكل وجوده الخاص في العالم وحسب، إنما، وبالأخص لأنه يذكّر الأساطير ومنحها الحضور، يغدو قادرا على إعادة وتكرار ما فعله عند البدء، كل من الآلهة والأبطال والأجداد...» (2).

فهذه الصفة يغدو الإنسان قادرا على التعالي وعلى الخلق والإبداع بمعايشة عوالم الأسطورة، عوالم الحقائق المطلقة، عوالم تختلط فيها الألوهية والإنسانية وتصبح قابلة للتحوير والتوجيه، بمثابة المادة الخام التي له أن يتصرف فيها حسب رغباته وأحلامه ومشاعره وهواجسه مهما كانت مختلفة أو حتى متناقضة مع حقائق حياته اليومية. إنه بذلك يستبسط شخصيات وأحداثا ذات أبعاد أسطورية، أباطالا خرافية يخرجها من

الزمن العادي، زمن التاريخ، إلى زمن آخر، عجيب غريب، زمن لا تاريخي، زمن المسرح: «يخرج من الزمان التاريخي أو الشخصي ويدفع ذاته لتستغرق في زمان عجيب غريب يتجاوز ما هو تاريخي (3)»... (Trans historique).

المسرح والرموز:

في هذه المسرحة ندرك أن ثمة قيما مطلقة قادرة على التأثير في الإنسان وعلى منح دلالة للحياة الإنسانية، كل ذلك نستشفه من الأساطير لأنها القادرة أكثر من غيرها على جعل الكون بعناصره المختلفة يتكلم إلى الإنسان، ومن أجل فهم هذه اللغة يكفي الإنسان فك رموز الأساطير والوصول إلى دلالاتها والانتشار بإحياءاتها الشعرية التي عشقها منذ الأزل فالفها وتغلغلها فلم يرد فراقها. بتكشف العالم عبر الأسطورة باعتباره رموزا أو لغة بإيقاعاته وبطريقته الخاصة في الوجود ويظهر لنا التي يظهر فيها.

فقد كانت الأسطورة المنابع التي نهل منها المسرح على مر العصور وعند كل الشعوب والثقافات، ولكن الأسطورة اليونانية كانت لا شك هي الأروع والأعظم والأنقى والأكثر شاعرية من بين كل أساطير العالم. كانت التراجيديا التي هي «أسست لونا جديدا من العروض في غط وأشكال الاحتفالات اليونانية، باعتبارها شكلا تعبيريا متميزا وعبرت عن ملامح وخصوصيات لم تكن حتى ذلك الوقت معروفة في التجربة الإنسانية لسكان المدينة» (4).

ازدهر المسرح اليوناني في عهد هذه الأساطير التي كانت تمثل رابطا مشتركا يجمع بين الأفراد والمجموعات، أساطير كانت واقعا ثقافيا معقدا يجمع بين الواقعي والخيالي، بين ما ينسب للإنسان وما ينسب للآلهة، بين الطبيعة وقضايا الخلق والإبداع، صنعت الإنسان على حالته الراهنة: كائن محدد

الطبيعة، طموح بإبداعاته وأساطيره» لقد اعتبرت الأسطورة حكاية مقدسة وهي بالتالي حكاية واقعية لأن مرجعياتها دوماً حقائق وجدلت» (5).

علّمت الأسطورة الشعراء المسرحيين اليونانيين كيف فعل الآلهة وكيف يفعل الإنسان، علمتهم أن عصر الحلم هو عصر الخيال وعصر الخيال هو عصر الإبداع وعصر الفنون. تعلّموا من الأسطورة سرّ الخلق وسرّ الأشياء وسرّ الكون ولم تقتنع أذهانهم فقط بمضى سحري مليء بالخوارق ولكن على حاضر أيضاً مليء بالمعجب والغريب وعلى زمن قادم مليء بالخيال وبالممكن.

أمن الشعراء المسرحيون اليونانيون من خلال الأسطورة أن «التراجيديا لا تعكس الواقع ولكنها تضعه محل تساؤل» (6) وكان العالم الأسطوري في ذهنية اليونانيين يمثل الماضي، بسكانها الذين عشقوها من أعماقهم فتفاعلوا معها أيما تفاعل، أولاً مع هوميروس وهيزيود ثم مع اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس، فطبع مسرحهم أولاً والمسرح بشكل عام، بلغة ناعية إلى أكثر من ذلك فنقول إنه عندما خلقت الأسطورة وتقلص مفعولها خفت المسرح وتضائل بريقه.

عند اليونانيين عرفت الأسطورة مجدها ومفعولها فعرف المسرح أوجه في قلب المدينة وفي قلب كل الناس. لما خفت الأسطورة وزال بريقها ذبل المسرح، وفقد من توجهه وتخلخل إبداعه فدخل في أزمنة الأولى بعد اليونان وتواصلت الأزمة طويلاً ولم يخرج من نفقه المظلم إلا في القرن السادس عشر والسابع عشر عندما عاد توجه الأسطورة من جديد مع فكر النهضة ورغبة الأوروبيين في النهل من ينابيع الثقافة اليونانية، فكان لفلاسفتها وعلمائها وقنايتها الأثر الكبير في إعادة اكتشاف الثقافة اليونانية ومن خلالها المسرح. عندها بدأ عصر جديد، جذوره يونانية وفروعه وأغصانه أوروبية، عندها أفاق المسرح من سباته العميق فأبدع وكان موليار وكورناي وراسين وشكسبير وغيرهم. وإذا

بالمسرح يعود إلى سالف بريقه وإلى مكانته في المدينة وفي طقوس المجتمع، ذلك لأن «المسرح مرتبط أشد الارتباط بمجتمعه أكثر من جميع الفنون الأخرى ويبقى رهين الخيال الجمعي...» (7).

عندها تداخلت في أوروبا الأسطورة والتاريخ، مع الكلاسيكية الجديدة، ومع الرومانسية بطريقة أو بأخرى، ومع جميع الاتجاهات والمدارس المسرحية خلال القرنين السادس والسابع عشر. عندها نهض المسرح في شتى أنحاء المجتمعات الأوروبية باعتباره نصاً يحمل حكايات وأساطير الأبطال، وفعلًا وغملاً وعمارة تقدم للمشاهدين. عندها احتل المسرح مكانة متميزة في فكر النهضة وفنونها عموماً لأنه كانت له طريقته وتعبيراته الخاصة ومفرداته لطرح المشكلات ومعالجتها وتقديتها لجماهيره بغية شحنه بالأحاسيس النبيلة والمشاعر القوية والرغبة المتوقدة لمعرفة حقيقة الأشياء من خلال مراوغات الخيال.

واسهام المسرح من جديد مكانه ومكانته في المدينة وفي قلوب جمهوره الذي أعاد اكتشاف المسرح ورجعت لديه عادات الفرجة والمشاهدة وتقاليدها السهرات والحفلات والرغبة في تقاسم هذا الفن النبيل الراقى. يمكن القول إن هذا الفن عرف حياة جديدة ومن جديد تواصلت أكثر من أربعة قرون حتى منتصف القرن المنتفضي.

التكنولوجيا والتجديد :

في منتصف هذا القرن عرف المسرح منعرجاً وبرزت مؤشرات جديدة تمثلت في توظيف التكنولوجيا لصناعة العروض. جاء العالم الصناعي بمبتكراته وآلياته ووسائله المتطورة للإنارة والصوت قلبت رأساً على عقب الاختيارات والأولويات. المفردات تغيرت، والأدوار إختلقت : نص الخرافة ترك مكانه لآليات جديدة وبدأ دور التكنولوجيا يتضح ويشمل عديد مكونات العرض، ليس فقط من حيث

الإضاءة والمؤثرات الموسيقية والصوتية بل كذلك عناصر الركع ومواد الملابس والديكور وغيرها من الابتكارات الخصوصية. لقد تغيرت طبيعة العرض وتغيرت المقاييس الجمالية التي أصبحت تنوجه إلى حد كبير إلى عين المشاهد وإلى أحاسيسه السمعية البصرية أكثر من توجيهها إلى خرافة أو شخصيات تؤثت ذاكرة هذا المشاهد.

مع الأيام نرى هنا الاختيار وإنجزت عنه اعتبارات جديدة لم يكن رجل المسرح يعمل لها حساباً بنفس الصفة وهي مقاييس الكلفة المادية والإعتبارات الاقتصادية. فوجاء الإنذار من برودواي، عاصمة صناعة العروض خلال العشري 1950 - 1960، بملاحظة زيادة تكاليف إنتاج العروض والتي تلتها موجة إغلاق العديد من المسارح، ونقصان محسوس لعدد العروض، وعلى النقيض تماماً ارتفاع متواصل لأجور ومنح حقوق العاملين في المسرح... (8).

لقد اختلف المسرح عن بقية المنتجات الأخرى في المجتمع الاستهلاكي الصناعي، بحيث أنه كل السلع (والمسرح يعتبر سلعة في القرب) قد طورت نفسها من خلال الزيادة في الإنتاج والضغط على التكاليف بواسطة الآليات الميكانيكية. بقي المسرح بوسائله الإنتاجية الحرفية مؤسسة تقليدية (une entreprise artisanale) وظلت تكاليف إنتاجه في ارتفاع مستمر. المسرح أصبح يقيم باعتباره سلعة استهلاكية مثل بقية السلع ولكنه عكس السلع الأخرى إذ ازدادت تكاليف إنتاجه عوض أن تنخفض عندما اعتمد على التقنيات التكنولوجية: «تحقق التطور الركني (Scénique) باعتماده على تقنيات مكلفة أكثر فأكثر وبخاصة لتجديد سريع مستمر ومكلف، سواء إذا تعلق الأمر بالديكور، أو الصورة، أو الصوت، أو الإضاءة. إن التجاه المسرح إلى آلات أكثر

تطوراً وإتقاناً مثل الكشافات وموزعات الأضواء والتجهيزات الإلكترونية وبعض الوسائل العالية الدقة البعيدة عن المعاملة التقليدية، دفع المشرفين على المؤسسات المسرحية إلى الاستعانة بتدخلين ذوي اختصاصات عالية... (9).

ارتبطت المرحلة الأخيرة بسلوة التكنولوجيا على المسرح والتي بدت واضحة مع اكتشاف الكهرباء الذي أحدث ثورة هائلة في عالم المسرح لأن: «مصباح أديسون التوهج ابتكار جديد في عالم المسرح، دخلت به الإضاءة المسرحية طورا جديدا من أطوارها المتعددة، فقد نجح المصباح بعد التحسينات التي أدخلت عليه في سد الفراغ في دنيا الإضاءة المسرحية» (10). أعطت الإضاءة للمشتغلين بالمسرح إمكانيات هائلة مثل إبراز التأثير القوي على العواطف والأحاسيس وإظهار أدوارها العديدة: استغزائية، تحريضية، التهذبة والراحة وإيقاظ المشاهد وتحريك الأحاسيس. لجأ رجال المسرح إلى الإضاءة كقوة إضافية تزيد من التأثير الدرامي لإنتاج المشاهد.

مع استعمال الكهرباء تساهل رجال المسرح كيف تحمل الإضاءة المشاهد بفوص في أعماق المسرح وعوالمه الداخلية والسحرية. جعلت الإضاءة المسرح قلقاً على مستقبله متسائلاً على ماضيه «إن المسرح الحديث مفعم بالضوء الذي كان مرثياً دائماً على الياسة والبحر والذي لم يظهر قط على المسرح حتى أتى به أدولف أيبا... (11).

تعلق المسرح بالتكنولوجيا مع الكهرباء وبدأ «الضوء أهم عنصر تشكيلي على المسرح، بغير قوته الموحدة لا تستطيع عقولنا أن تستوعب الأشياء ولا ما يعبر عنها... الضوء وحده - بغض النظر عن أهميته الثانوية في إنارة مسرح مظلم - يمتلك أعظم قوة تشكيلية... (12).

لقد أصبح المخرج مع الإنجاز التكنولوجي الجديد المتمثل في الإضاءة يعطي أهمية خاصة للإضاءة، لأن قوة الضوء قادرة على تغيير الموضوع وملامح الشخصية بالتجلي أو الخفاء وأن تضفي على العرض وعلى المدلولات العاطفية، ولذلك توضح لدينا بجلاء أن استجابتنا العاطفية للضوء هي أسرع من أية وسيلة مسرحية معبرة أخرى.

وبالنتيجة أصبح الموزع ومصمم الديكور أكثر اعتمادًا على العامل الكهربائي منه على أي شيء آخر. وبسرعة تبين أنه ينبغي على رجال المسرح أن يخضعوا للتكنولوجيا للإنتاج المسرحي ولحرفة المسرح المتميزة: احتواء اللون داخل زمن السرد وداخل زمن العرض المسرحي.

التكنولوجيا ومقاييس الكلفة :

إنه المسرح، كمؤسسة تقليدية بالضرورة، بالإضاءة ومن ورائها بالتكنولوجيا وهي في بداياتها. ومع الأيام انغمس المسرح أكثر فأكثر في التكنولوجيا والاهتمام بشكله، باعتباره أساسًا فنياً بصرياً الزمن هنا كانت «الفكرة بتعويض الكلمة أو النص (الأسطوري بطريقة أو بأخرى) بالصورة المتحركة في فضاء مُهَنْدَس أصلاً لأن يكون مرئياً، لقد خيّر المخرج الانطباع الذي يهبط اللعب بالأشكال. وفضل المجدد - لكي يجسد هملت أو مكبث مثلاً - بحث أساساً أن يجعلهم يَؤُون في خطوط وأحجام والأوان...» (13).

التجأ الساهرون على قطاع الإنتاج المسرحي إلى فنيين سامين ومختصين ماهرين فانعكس ذلك على عملية الإنتاج وسعر التكلفة وأصبح العرض يتطلب المزيد من عدد المشاهدين لتغطية الكلفة. ويعتمد

تكنولوجيات حديثة مرتفعة الأسعار وغلاء أجور نجوم التمثيل يرتفع بالضرورة سعر التذكرة ويتراجع عدد المشاهدين ويخفّ الإقبال على العروض المسرحية لارتفاع كلفة العروض وأسعار التذاكر مقارنة بالسينما أو بالتلفزيون. ضغوطات الدورة الاقتصادية أصبحت لها دور كبير في حياة أي عرض مسرحي، في نجاحه أو في فشله ليس مرتبطاً بالضرورة وفي كل الحالات بالقيمة الفنية لهذا العرض.

ما يمكن إستنتاجه من مسيرة المسرح أنه بقدر ما تعلق بالتكنولوجيا وبقدر ما توجه نحو الشكل والاعتناء به على حساب المضمون كان الإهتمام عن المنطوق والمفوق وبالتالي عن النص وسلطته، ذلك النص الذي خلق منه المسرح وأكسبه خلوده وكان ذلك لا محالة سبباً من أسباب أزمته لأنه فقد ببساطة قدرته اللامحدودة على الإيحاء والدلالة. كما فقد أيضاً أطروحاته الأيديولوجية والفكرية التي لا يمكن أن يحملها إلا نص لأن «النص هو محرك المعاني ووسيلة لقراءة العالم...» (14).

ولا نشك لحظة في أن النص، والأسطورة معه، كان العامل المؤسس للمسرح الغربي. ولكن مع سيطرة التكنولوجيا على العرض والتي بدأت بالإضاءة وكانت النتيجة أن وقع تهميش الوعاء الحامل للأفكار والأخيلة. وبدأت الدعوة إلى خلق «مسرح كامل يتحدث قطيعة نهائية مع الأدب ومع المعنى الذي تعدّه اللغة الملفوظة...» (15).

ونسي الكثيرون أن عشقنا لشكسبير جاء من كونه شاعراً، يحذق كتابة أساطير الأبطال.

- * باتريس بافيس «قاموس المسرح» - المنشورات الاجتماعية - باريس 1980 ص 12
Pavis, Patrice «Dictionnaire de Théâtre» - Editions, Sociales, Paris 1980, p.12
- (1) ميرسيا، إلياد، «ملاح من الأسطورة» - ترجمة حبيب كاسوحة، دمشق، 1993 - ص. 182 .
(2) نفس المصدر، ص. 21 .
(3) نفس المصدر، ص. 230 .
- 4) Vermant, Jean Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, «Mythe et tragédie en Grèce ancienne», Ed. la découverte, Paris, 1986, p. 13.
5) Mircéa-Eliade, «Aspects du mythe», Gallimard, Paris, 1963, p. 16.
6) Vermant, Jean Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, op. cit., p. 25.
7) Abrached, Robert, «Le théâtre et le Prince», Pion, Paris, 1992, p. 25.
8) Abrached, Robert, «La crise du personnage», Gallimard, Paris, 1994, p. 91
9) Ibid, p. 93.
10) عبد الوهاب، شكري، «الإضاءة المسرحية»، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص. 43 .
11) نفس المصدر، ص. 32 .
12) بيتلي، إريك، «نظرة المسرح الحديث»، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد، 1980، ص. 25 .
13) Abrached, Robert, «La crise du personnage», op. cit., p. 199
14) Abrached, Robert, «Le théâtre et le Prince», op. cit., p. 156
15) Ibid, p. 166

ARCHIVE

في بيبلوغرافيا ما نشرته مجلة الحياة الثقافية حول الفن الرابع

بونس سلطاني

نفس الفترة تطور عدد الهياكل المسرحية المحترفة الخاصة من 54 إلى 143، وكذلك ارتفاع عدد الجمعيات المسرحية الهاوية من 125 إلى 196، كما بلغ عدد نطاقات الاختراقة/المسندة في مهن الفنون الدرامية 421 بطلاً بعد أن كان في حدود 188 فقط.

هذا وتنظم عديد المهرجانات والتظاهرات المختصة في قطاع المسرح والتي يبلغ عددها حالياً 35 تظاهرة تنوع بين مامو محلي وجهوي ومتوسطي وأيضاً دولي على غرار أيام قرطاج المسرحية.

وترجم جملة الأوامر والقرارات التطبيقية المتخذة لتنظيم القطاع المسرحي على المستويين المهني والهيكلية عمق الفعل المسرحي والاهتمام برجاله من لدن سيادة الرئيس زين العابدين بن علي الذي يراهن على هذا القطاع الحيوي ويتضح ذلك في قول سيادته : «...إننا نولي أهمية بالغة للفنون التمثيلية والعروض الركحية عامة، اعتباراً لدورها الحيوي في إثراء الحياة الثقافية، ونشر القيم، وترويع المضامين والارتقاء بمستوى تناول مشاغل المجتمع وتعميق دائرة الحوار بشأنها...»، كما يبرز هذا الاهتمام من خلال إذن سيادته بتنظيم استشارة

لقد شهد المسرح التونسي طيلة قرن من الزمان 1909 - 2009 حراكاً إبداعياً متنوعاً ومرّ بفترات تاريخية متباينة حيث ارتبط بالتغيرات السياسية والاجتماعية والحضارية المحلية أو المحيطة، وساهمت هذه التغيرات بشكل جوهري في تطور الطرح والمهيج المسرحية وتركيبها الفنية، فتنوعت التوجهات بين مسرح كلاسيكي، تراثي، شعبي، هزلي وآخر فردي... ولعل ما يميّز الأعمال المنجزة عامة هو ثراء وعمق الأبعاد الفكرية والحضارية التي ساهمت في تطور الثقافة التونسية واتساع اشعاعها، كما يبرز جلياً ومنذ السنوات الأخيرة تقدم ملحوظ على المستوى التقني في المنجز المسرحي.

إن في تواصل مسيرة الفاعلة المسرحية التونسية بانتاجاتها الجادة على امتداد العقود الأخيرة جعلها تبلغ أشواطاً متقدمة ثمنها أهل الاختصاص ونوهوا بها خاصة في ظلّ التمشي الحكيم والمتفرد في تونس مقارنة ببلدان أخرى، ففي بلادنا يحظى القطاع المسرحي بدعم مادي على الإنتاج والترويج وقد بلغت نسبة الاعتمادات الملتامية في السنوات الأخيرة 400 %، فمثلاً ارتفعت بحساب الدينار من 2.850.000 سنة 2007 بعد أن كانت في حدود 620.000 سنة 1999. ونلاحظ في

وطنية حول قطاع المسرح سنة 2008 وأيضاً إفته بتنظيم الاحتفالات بمئوية المسرح التونسي لسنة 2009 .

وتعيش ربوع تونس منذ 26 ماي من هذا العام على وقع هذه الاحتفالات التي ستساعد دون شك في النهوض بالمشهد المسرحي وتحفز على تطويره فكرياً وفنياً وتقنياً ومن ثم التأسيس لصورة خاصة بالمسرح التونسي وأهله، صورة تجسد حسن استغلال الامكانيات المتاحة وتكون عنواناً للاستقطاب والاشعاع.

في هذا الاطار وفي غمرة الاحتفالات بمئوية المسرح التونسي نورد للسادة القراء هذه المساهمة المتظلة في جرد جملة ما نشرته مجلة الحياة الثقافية منذ تأسيسها حول المسرح وحسبنا في أن يكون لذلك فائدة للمهتمين وأهل الاختصاص.

هي محاولة من مجلة الحياة الثقافية للإلام والاهتمام بمختلف مجالات الفكر والإبداع التي استأثر قطاع المسرح بحيز هام من إصداراتها سواء كان ذلك على مستوى متابعة التظاهرات الخاصة بالفن الرابع أو محاوره بعض المسرحيين أو في نشر عديد النصوص المسرحية والدراسات الأكاديمية التي تناولت بالبحث والتمحيص قضايا جوهرية متعلقة بالجوانب الفنية والأدبية في المسرح عامة والمسرح التونسي على وجه الخصوص، وفيما يلي ببليوغرافيا ما نشر، اعتماداً على الترتيب الألفبائي لكتاب المقالات، مع الإشارة إلى أن القارئ سيجد بعض التداخل في أعداد المجلة خاصة منها المتعلقة بالخمسة سنوات الأولى من تأسيسها (سنة 1975) بحكم أن إصداراتها لم تكن منتظمة، فوجب التوضيح.

اسم الكاتب	العنوان	العدد	السنة	الصفحات
أيض (ال)، رضا	فعل الإقذاع والإقضاع بالعمل، من خلال النظر الثاقب من السد	97	سبتمبر 1998	ص 55 - 58
بالحاج صالح، رياض	اللعب الدرامي في الوسط المدرسي	188	ديسمبر 2007	ص 110 - 116
براك (ال)، ياسر عبد الصاحب	المسرح الاسقاطي ... أطروحة الخطاب الجديد	119	نوفمبر 2000	ص 18 - 20
بن اصفية، اسماعيل	استلهام التاريخ في المسرح الشعري العربي	153	مارس 2004	ص 43 - 52
	أثر بريحت في الخطاب النقدي المسرحي	160	ديسمبر 2004	ص 20 - 29
	الدراما بين النص والعرض	188	ديسمبر 2007	ص 87 - 97
بن ترديت، زهير	اللعب الدرامي وسيلة تعبير وإدماج	188	ديسمبر 2007	ص 104 - 109
بن عثمان، محمد عبد العزيز	المسرح الغنائي بتونس	5	1978	ص 64 - 69
	موسيقى المسرح ودورها في تطوير الموسيقى العربية			ص 111 - 112
بن حميد، رضا	مسرحية «حب» أو الوجه الآخر للتاريخ	62	1991	ص 100 - 114

55	1990	ص 88 - 95	أصواء على أيام قرطاج المسرحية في دورتها الرابعة	بن رجب، محمد
80	ديسمبر 1996	ص 24 - 30	حوار مع علي اللواتي: الشعر هو أساس التعبير الإنساني	
188	ديسمبر 2007	ص 148 - 155	توجهات المسرح التونسي: البدايات والمشهد الحالي	
55	1990	ص 70 - 79	رواج الانتاج المسرحي العربي بين سؤال المحلية وأفق العالمية	بن زيدان، عبد الرحمان
1	1975	ص 68 - 77	مسرحية «أحمر العينين وابيضت الشفاه»	بن سالم، عمر
3	أكتوبر 1975	ص 71 - 76	مسرحية «من تحجرت طيته فقد مات»	
97	سبتمبر 1998	ص 17 - 22	مسرح الطليعة الفرنسي بقلم رولان بارت	بن سليمان، حسن
124	أفريل 2001	ص 13 - 17	وظائف الكلام في المسرح لرومان أنفردن (ترجمة)	
83	مارس 1997	ص 48 - 54	المسرحية الأهلية «أظلمير» للبولوبي جيزي غروتوفسكي (ترجمة)	بن ضياف، محسن
123	مارس 2001	ص 65 - 72	حول تقبّل النص المسرحي	
153	مارس 2004	ص 20 - 26	المسرح وتجربة الحدود	بن عيسى، هشام
188	ديسمبر 2007	ص 141 - 143	بطرة حول المحاور الخاصة بمشروع مسرح الغد	بن نصر، المنصف
35	1985	ص 192 - 198	حوار مع بيتر بروك (ترجمة)	بياتي (ال)، قاسم
188	ديسمبر 2007	ص 58 - 76	أفئدة الأفئدة في مسرح عز الدين المدني	تازي (ال)، محمد عز الدين
97	سبتمبر 1998	ص 41 - 44	مسرحية «حوارية/قشة الماضي»	تكرلي (ال)، فؤاد
35	1985	ص 165 - 175	مسرحية «أصرار»	تومي (ال)، الناصر
4	فيفري 1978	ص 53 - 64	مسرحية «السنابل»	تيجاني (ال)، زليخة
188	ديسمبر 2007	ص 41 - 47	في معالجة النص الدرامي التونسي	جديدي (ال)، حافظ
188	ديسمبر 2007	ص 137 - 140	متزلة المسرح في المنظومة الثقافية التونسية	جنات، نغمة
114	أفريل 2000	ص 103 - 111	مسرحية «جن» (اقتباس)	حاج (ال)، حكمت
39	1986	ص 139 - 145	في البنية الصراعية للخطاب المسرحي	حاجي (ال)، محمود
6	1979	ص 89 - 98	ملف حول أسبوع المسرح التونسي (نوفمبر 79)	حاذق العرف، أحمد

حبيب (ال)، محمد	ملف حول أحمد خير الدين والمسرح	3	1975	ص 46 - 51
حبيبي، أحمد	البيئة الدرامية في الكرامة الصوفية	153	مارس 2004	ص 27 - 31
حلام، الجيلاني	التعبير السيميائي في الأداء المسرحي	119	نوفمبر 2000	ص 13 - 17
حمادة، حسن	مسرح الهواة (من مداخلات أعمال الندوة القومية للمسرح سنة 1977)	4	فيفري 1978	ص 25
حمادي(ال)، فطومة	تداولية الخطاب المسرحي «مسرحية عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم أنموذجا	188	ديسمبر 2007	ص 77 - 86
حمادي(ال)، حمدي	مسرح أرمان قاتي: من التجربة الحية إلى الحلق المسرحي	1	1975	ص 47 - 51
	المسرحيون العصاميون في تونس ودروب الخلدات	99	نوفمبر 1998	ص 4 - 6
	في علاقة العمارة بالمسرح	188	ديسمبر 2007	ص 26 - 28
حملون، محمد	أسبوع المسرح التونسي (نوفمبر 1984)	34	1984	ص 153 - 155
حمروني(ال)، أحمد	الفرقة القارة بالكاف	21	ماي / جوان 1982	ص 148 - 150
حناشي(ال)، يوسف	مسألة الوعي في المسرح	19 20	جانفي / أفريل 1982	ص 56 - 60
خريف، محي الدين	مسرحية «أئمن ما في العالم»	3	1975	ص 72 - 80
خلفاوي(ال)، مختار	الفصل الأول من مسرحية «عام المحلة» عن ثورة علي بن غداهم	97	سبتمبر 1998	ص 45 - 50
	المشهد المسرحي في الإمارات: إطلالة على أيام الشارقة المسرحية	115	ماي 2000	ص 143 - 145
خلوج، بوكر	الترجمة في بدايات المسرح التونسي: بين التعريب والتغريب	172	أفريل 2006	ص 74 - 80
حليل، كوثر	مسرحية «ميدة الأسرار عشتار»	156	جوان 2004	ص 140 - 142
خنيسي (ال)، عبد الرؤوف	ملف حول حسن الزمرلي: ومضات من حياته وتفكيره ونضاله المسرحي	26 27	1983	ص 66 - 74
خوجة (ال)، صالح	الفصل الأول والثاني من مسرحية «حنبعل على الأبواب»	83	مارس 1997	ص 34 - 47

117 - 95 ص	1978	4	وثيقة من المسرح التونسي «الكاهنة» ميلاد «الكاهنة» وعروضها	خير الدين، أحمد
120 - 118 ص				
99 - 91 ص	1976	8	مسرحية «بلد الدجى أو إلى مصر»	
72 - 65 ص	1996	72	مسرحية «ضمير مستتر»	دهماني (ال)، الحبيب
116 - 114 ص	2001	122	الجزء الأول من مسرحية «عشتار وتموز»	رايس (ال)، حياة
140 - 134 ص	1984	32	المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل	رايس (ال)، عمر
132 - 130 ص	1988	47	هلموا نبني مسرحنا القومي	زمرلي (ال)، حسن
144 - 141 ص	1990	59	الصحافة مرآة المسرح (جديد الاصدارات)	زين العابدين، عبد المجيد
131 - 117 ص	1985	38	المخرج والممثل في المسرح	سامي، ابراهيم
59 - 53 ص	2004	153	الحركة المسرحية بمدينة توزر	ساكر (ال)، الشاذلي
67 - 61 ص	1978	5	مسرحية «قلعة تحترق»	سطنبولي (ال)، خليفة
94 - 93 ص	1978	4	من هو أحمد خير الدين	
143 - 122 ص	نوفمبر / ديسمبر 1976	10	مسرحية «الوقت بالله الحفص» لأحمد الحبيب المحامي	سقايجي (ال)، محمد
56 - 53 ص	1985	36 / 37	التبليغ المسرحي بين النقد الأدبي والإبداع القي (ترجمة)	سلامة، يوسف
43 - 37 ص	نوفمبر / ديسمبر 1981	18	الاحتفالية أو ما قبل المسرحية	سلاوي (ال)، محمد أديب
124 - 121 ص	2008	191	الدورة الثانية والعشرون لمهرجان علي بن عياض للمسرح بحمام الأنف	سلطاني، يونس
55 - 50 ص	2001	122	شعرية القضاء المسرحي في بعض عروض المسرح العربي	
143 - 139 ص	2001	123	مسرحية «حدث» ودلالات الفكر الإخراجي في المسرح	
113 - 105 ص	2004	156	حوار مع الكاتب المسرحي ألفريد فرج	
19 - 15 ص	2004	160	جدلية العلاقة بين فضاء المسرح وفضاء المدينة الاجتماعية	سوداني، فاضل

ص 57 - 66	جوان 2003	146	تأملات في تطور الظاهرة المسرحية العربية وتاريخها	سيف، محمد
ص 52 - 59	جانفي 2004	151	الاشكال المسرحية والتقاليد غير الأرسطية	
ص 32 - 42	مارس 2004	153	المسرح الديني «التعزية»	
ص 4 - 14	ديسمبر 2004	160	في الاخراج رغبة بالتحرر من ضرورة خدمة الابداع	
ص 122 - 138	1993	66	الفضاء المسرحي / الفضاء التشكيلي	شبيب، الحبيب
ص 144 - 147	ديسمبر 2007	188	نشأة المسرح التونسي وأهم مراحله	شرف الدين، منصف
ص 80 - 83	سبتمبر 2008	195	المرأة التونسية والمسرح	
ص 115 - 118	1990	58	حوار مع الفنان المسرحي صلاح القصب	شيباني (ال)، خيرة
ص 17 - 21	فيفري 1978	4	جذور المسرح في الأدب العربي القديم مسرحية «صاحب الجمل» أعمال الندوة القومية للمسرح الملتزمة في نوفمبر 1977	صمود، نور الدين
ص 107 - 115	جانفي 2009	199	ملكي «العدو الأجنبي» في مسرحية «البيدق»	طرشونة، محمود
ص 49 - 52	فيفري 1978	4	مسرحيات شوقي بين التاريخ والخيال	طوبلي (ال)، أحمد
ص 53 - 92	فيفري 1978	4	مسرحية «كوريولان» لبرتند بريشت (ترجمة ثنائية)	عاشور، توفيق
ص 132 - 134	نوفمبر / ديسمبر 1982	24	ملف حول أسبوع المسرح التونسي سنة 1982	عامر، أحمد
ص 57 - 61	نوفمبر 2006	177	مع الفنان محمد ادريس المدير العام للمسرح الوطني التونسي	
ص 59 - 63	ديسمبر 2006	178	الدورة الثالثة عشر لمهرجان دمشق للفنون المسرحية	
ص 49 - 50	جانفي 2007	179	في المركز الوطني للفنون الدرامية والركحية بالكاف: المسرح يحتفل بالسينما	
ص 91 - 92	فيفري 2007	180	سرك الدنيا بدأ العروض المسرحية	
ص 93 - 94			«واحد منا» مسرحية اختزلت العالم ومثل ينشطر إلى شخصين	

90 - 82 ص	2000	112	التصوف في المسرح التونسي	عبازة، محمد
30 - 17 ص	2001	128	توظيف التراث في مسرح الطفل	
35 - 29 ص	2006	178	الاقتراب من الرواية إلى المسرح: المسعدي وإدريس غوذجا	
40 - 36 ص	2007	188	التكنولوجيا والفنون: المسرح والسينما أنغوذجا	
128 - 125 ص	2003	146	مسرحية «انطقي يا ابنتي»	عبد الصاحب، عزيز
98 - 96 ص	1980	10	تحليل ونقد مسرحية «تمثيل كلام»	عجينة، بوراوي
208 - 206 ص	1984	34	تحليل مسرحية «كتاب الإثم والموانسة»	
58 - 54 ص	2006	171	أضواء على جديد المسرح التونسي	علاوي(ال)، كمال
93 - 87 ص	2006	172	مسرحية «ومن العشق ماقتل» الحركة الأنيقة من وحي الشعر	
194 - 186 ص	ديسمبر 2007	188	المسرح التونسي المعاصر: نصوص واختيارات	
223 - 213 ص			الدورة 13 لأيام قرطاج المسرحية: متعة وقراءة	
70 - 63 ص	ديسمبر 2008	198	التحويل السينمائي للمسرح	
178 - 175 ص	ديسمبر 2007	188	قراءة في مسيرة التجربة المسرحية التونسية	علي، عبد الحكيم
255 - 247 ص	1992	64 / 65	«سهرة تحت السور» وافتتاح مهرجان قرطاج الدولي 1992	عوني(ال)، محمد
116 - 113 ص	أفريل 1996	74	تعميق الأسئلة دون بلوغ الإضافة: بحوث في خطاب السد المسرحي	عيادي(ال)، الباشا
112 - 85 ص	1990	59	مسرحية «مليدا» لجان أنوي (دراماتورجيا)	عيادي(ال)، سمير
33 - 21 ص	جانفي 2000	111	الندوة الدولية للدورة 9 لأيام قرطاج المسرحية/ المسرح في المدينة: إنقاذ المدن من الأبتلال والنسيان	
158 - 122 ص	أكتوبر 1998	98	مسرحية «سيزيف»..	عيادي(ال)، الهادي
80 - 70 ص	ماي / جوان 1982	21	مسرحية «المحاكمة»	عيساوي(ال)، عبد الله
57 - 48 ص	ديسمبر 2007	188	متزلة الحوار في تاريخ الظاهرة المسرحية	غريسي(ال)، خالد
64 - 53 ص	فيفري 1978	4	مسرحية «السنابل»	فارسي(ال)، مصطفى

فارسي(ال)، مصطفى	الدورة 13 لمسرح الهواة بقربة	44	أكتوبر 1987	ص 77 - 79
فرحاني(ال)، محمد الهادي	هل العرض المسرحي رجع لصدى النص	153	مارس 2004	ص 60 - 72
فرواشي(ال)، عز الدين	المسرح المدرسي «اقتراحات ثلاثة»	4	فيفري 1978	ص 26 - 27
	مسرحية «كوريلان» لبرتلد بريشت (ترجمة ثنائية)			ص 53 - 92
قرشولي، عادل	المسرح العربي بين الذاكرة والبدئية	71	1995	ص 81 - 107
قليبي(ال)، الشاذلي	وظيفة المسرح وقضايا الحقيقة (مقتطف من كلمة السيد الشاذلي قليبي وزير الشؤون الثقافية في افتتاح ندوة المسرح المتعددة بدار الثقافة ابن خلدون في 7 نوفمبر 1977)	4	فيفري 1978	ص 2 - 4
قليبي(ال)، الطاهر	مسرحية «التعقيم» ليول أومتر (ترجمة)	97	سبتمبر 1998	ص 23 - 31
	«إنها غلطته» مسرحية للتشيكوسلوفاكي فاكلاف هافيل (ترجمة)	103	مارس 1999	ص 46 - 49
قهاوجي(ال)، حسين	حركات المسرح التونسي المعاصر	188	ديسمبر 2007	ص 179 - 185
كافية، مريم	الدورة السابعة لمهرجان المسرح الحديث بالقيروان	115	ماي 2000	ص 141 - 142
	الدورة الثامنة لمهرجان المسرح الحديث بالقيروان	125	ماي 2001	ص 138 - 140
كرباكة، عبد الرزاق	مسرحية «ولادة ابن زيدون أو وفاة في الأندلس»	6	1979	ص 97 - 103
كمون، عبد العزيز	ملف أيام مسرح الهواة (نوفمبر 1985)	35	1985	ص 232 - 235
	المسرحي القومي التاسع عشر	43	جانفي / فيفري 1987	ص 134 - 138
كوكة، محمد	التبليغ المسرحي بين النقد الأدبي والإبداع الفني	36 / 37	1985	ص 53 - 56
لبان(ال)، فتحي	ماهية الارشادات المسرحية	151	جانفي 2004	ص 60 - 64
لواتي(ال)، فتحي	قراءة في مذكرات كاتب مسرحي	29 / 28	1983	ص 6 - 11
لوزي(ال)، نور السعيد	مسرحية «البحر والصفصاف» لمحمد بن صالح	94	أفريل 1998	ص 128 - 130

56 - 48 ص	1989	54	الخطاب المسرحي وهياكل الانتاج بتونس	ماجري(ال)، محمود
21 - 14 ص	أكتوبر 1997	88	التمثيل الفردي قديما وحديثا	
20 - 4 ص	جانفي 2000	111	المهرجان العربي الأول لمسرح الطفولة: نحو التأسيس لمواعيد قادمة	
40 - 32 ص	سبتمبر 1998	97	الفصل الأول من مسرحية «السفير» للبولوني سلاقومير مروجيك (ترجمة)	مبارك، عدنان
46 - 31 ص	أكتوبر 2001	128	مسرحية «جنون» للفاضل الجعاني وجليدة بكار: رحلة البحث عن الذات ...	مبروك(ال)، الحبيب
117 - 113 ص	جوان 1978	5	لقاء مع أحمد الطيب العليج حول هموم المسرح	مجلة الحياة الثقافية
16 - 7 ص	ديسمبر 2007	188	المسرح التونسي: تمجّد وتواصل	
148 - 144 ص	مارس 2001	123	مسرحية «جنون» للفاضل الجعاني (متابعة)	مختار، أمال
16 - 5 ص	فيفري 1978	4	نحو كتابة مسرحية عربية حديثة	مدني(ال)، عز الدين
48 - 35 ص			مسرحية «الفرس» لأرشيل (إعادة كتابة)	
57 - 42 ص	جانفي 1988	47	مسرح علي بن عياد	
44 - 34 ص	فيفري/مارس 1988	48 / 49	مسرح علي بن عياد (القسم الأخير)	
212 - 199 ص	ديسمبر 2007	188	مسرحية شجرة الدّرّ	
123 - 91 ص	1985	35	التراجيديا ونظامها الاكراهي عند أرسطو فصل من كتاب «مسرح المسحوقين» لأغسطو بوال (ترجمة وتحقيق)	مديوني(ال)، محمد
25 - 17 ص	ديسمبر 2007	∞	كتاب عصر النهضة	
198 - 195 ص			التكوين المسرحي في تونس	مرابط(ال)، معز
129 - 117 ص			تحليل القيم الدرامية : «مكبث» نموذجا	مرعوب(ال)، حاتم
133 - 130 ص			المسرح والأدب، صراع التفرّد والخصوصية	مزي(ال)، حمادي

ص 84 - 79	1975	3	مهرجان قرطاج لمسرح الهواة (دراسة نقدية)	مزي(ال)، فوزية
ص 179 - 162	1992	65/64	ثلاثون سنة من المسرح التونسي: مدخل لمقاربة اجتماعية	
ص 136 - 134	ديسمبر 2007	188	المسرح الضاحك أو الكوميدي أوله هزل وأصله جد	
ص 105 - 99	جوان 1996	76	أنطونان آرتو والمسرح الحديث لجون فونشات (ترجمة)	مسعودي(ال)، عبد الحليم
ص 33	مارس 1997	83	تمهيد حول ملف مسرحي	
ص 16 - 4	سبتمبر 1998	97	الآداء المسرحي ورفقاؤه بقلم دنيس بابلي (ترجمة)	
ص 19 - 12	مارس 2004	153	تحليلات الحس التجريبي في الدراماتورجيا التونسية المعاصرة	
ص 35 - 27	ماي 2004	155	نظرية المسرح الملحمي عند الناقد والفيلسوف والتر بنيامين	مسعودي(ال)، عبد الحليم
ص 103 - 98	ديسمبر 2007	188	الرمزية والفضائية في الفرجة الملحمية... أية علاقة؟	
ص 59 - 52	مارس 2003	143	الأطفال ومسرحهم بين المتعة والإفادة	مسلم، طاهر
ص 64 - 55	مارس 1997	83	فن الممثل بين آرتو وغروتوفسكي	مسلم، مقداد
ص 130 - 110	1992	63	اتهامات الأبداء المسرحي التونسي لسنوات 1990 - 1980: الميراث والآفاق	مومن، محمد
ص 70 - 65	أكتوبر 2000	118	من روائع المسرح التونسي: «غسالة النوادر» للمسرح الجديد	
ص 35 - 29	ديسمبر 2007	188	حدود فن بلا حدود	
ص 93 - 92	مارس 2008	191	الرواية والتمثيل (نص مرجعي)	نخيلي(ال)، محمد
ص 107 - 105	فيفري 1999	102	مسرحية «الحب بلا عنوان»	نصر، حسن
ص 128 - 123	نوفمبر 2004	159	مسرحية «الدوامة»	
ص 96 - 94	أفريل 2005	164	مسرحية «سوق ودلال»	

ص 210 - 209	1984	30	أيام قرطاج المسرحية (متابعة)	همامي (الد)، الحبيب
ص 106 - 85	جانفي / فيفري 1983	25	منطلقات وتوجيهات التجربة المسرحية في تونس	وناس، منصف
ص 181 - 178	1984	30	المسرح الطليعي الشاب	
ص 68 - 60	مارس 2003	143	قضاءات المسرح في تونس: النمط/ الوظيفة	وهايي (الد)، حمادي
ص 54 - 51	سبتمبر 1998	97	في المسرح المقارن: كاسبار بين الحرية المفقودة واللغة الموحية	يحي، حسب الله
ص 161 - 156	ديسمبر 2007	188	نحو مقارنة نقدية لإشكاليات موقع المسرح في تنوع الفنون الدرامية	يحي، محمد

